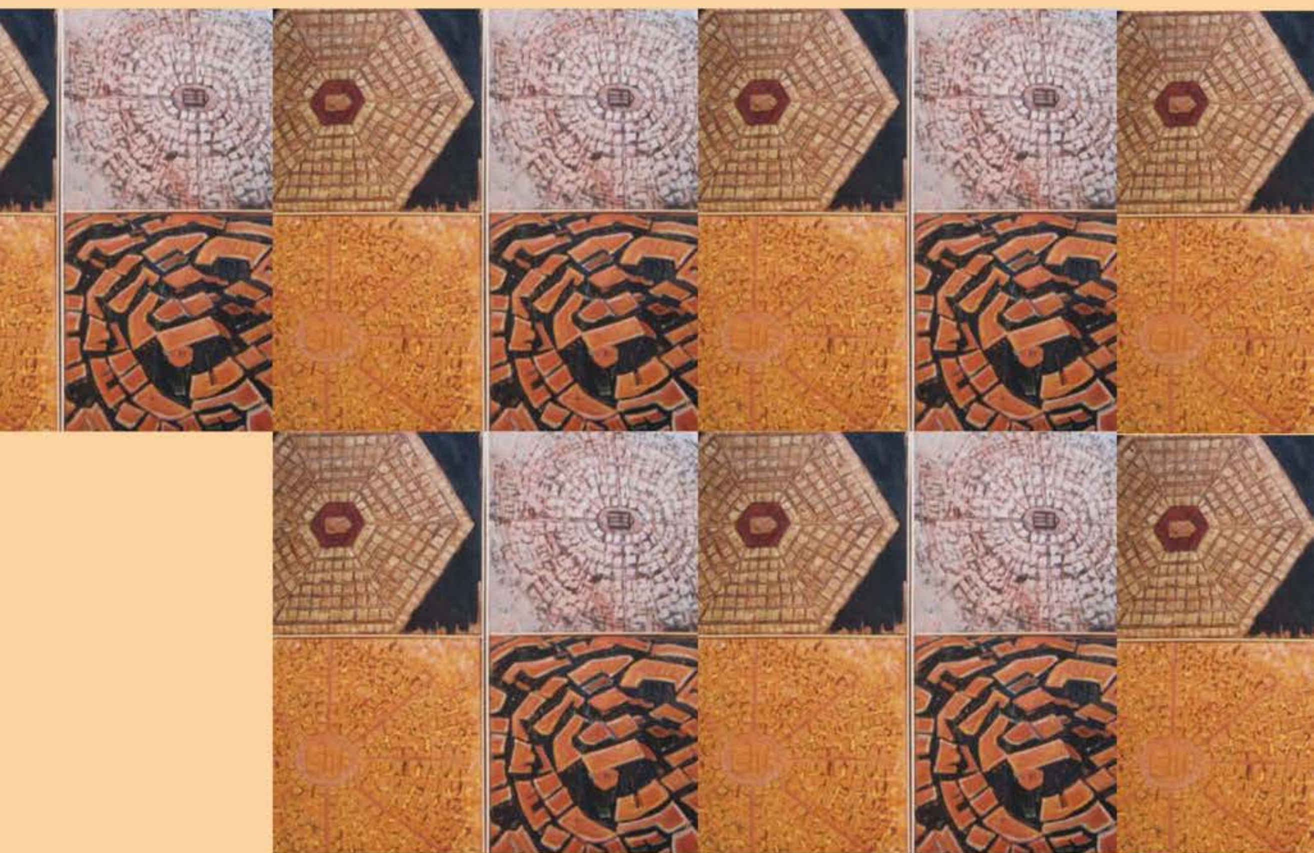
Olivia Petrescu

Semnificația mitică a spațiului în literatura ibero-americană și engleză a secolului XX



Presa Universitară Clujeană

OLIVIA N. PETRESCU

SEMNIFICAŢIA MITICĂ A SPAŢIULUI ÎN LITERATURA IBERO-AMERICANĂ ŞI ENGLEZĂ A SECOLULUI XX

OLIVIA N. PETRESCU

SEMNIFICAȚIA MITICĂ A SPAȚIULUI ÎN LITERATURA IBERO-AMERICANĂ ŞI ENGLEZĂ A SECOLULUI XX

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ
2014

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Ion Vartic

Prof. univ. dr. Liana Cozea

Conf. univ. dr. Diana Adamek

Conf. univ. dr. Andrei Ionescu

ISBN 978-973-595-734-6

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Cuprins

În loc de introducere

Motivaţia unui studiu asupra spaţiului din perspectivă pluridisciplinară îşi găseşte răspunsul în ideea că, de la Renaştere încoace, societatea traversează procese dinamice de acaparare de noi teritorii, fapt ce o diferenţiază net de societatea aşa-numită tradiţională. Cu toate acestea, nu înseamnă că în cultura şi literatura modernă lipsesc mitologizarea, simbolistica, imagistica, însă acestea sunt caracterizate de alte forme de transfigurare. După cum vom observa de-a lungul prezentei lucrări, legăturile simbolice şi culturale între spaţii (fie naturale, fie organizate şi edificate de om) şi creaţii artistice, viziunea asupra lumii şi cosmosului determină maniere de mitologizare demne de a fi luate în considerare şi reevaluate.

Mişcarea de deplasare figurată pentru a ne apropia de aceste fenomene se înscrie pe traiectoria dinspre real înspre ficţional, oprindu-ne asupra câtorva dintre momentele esenţiale ale secolului XX ce au marcat perspectiva naturală, socială, culturală sau cosmică a spaţiilor şi respectiv, a literaturilor analizate. Dinamica analitică evoluează de la general la particular, cu menţiunea că selecţia autorilor este pur subiectivă şi nu constituie o ierarhie valorică, ci doar o exemplificare a conceptelor teoretice relevate. Unul dintre modurile proprii de abordare a spaţiului îl constituie focalizarea aspectelor morfologiei şi filosofiei culturii, precum mentalitatea miticului, magicului, modelele culturale contemporane, formele particularizate de reprezentare a spaţiului la diferite popoare.

Treptat, se ajunge la poetica mitului şi a mitologizării în literatură, coroborată cu un scurt istoric al unor curente şi al unor reprezentanţi ai secolului XX, pe care i-am considerat definitorii pentru arealele geografice alese. Demersul are ca suport studii de literatură comparată, dar şi de antropologie culturală, arhitectură, geografie urbană, filosofii ale culturii, descifrate prin hermeneutică, semiotică, semantică sau interculturalitate.

*

În teoriile contemporane ale culturii şi criticii, spaţiul a devenit din ce în ce mai mult o metaforă ireversibilă, dar şi un punct de convergenţă a studiilor interdisciplinare în domeniul ştiinţelor umaniste şi sociale. Pentru a putea demara orice cercetare dedicată spaţiului este nevoie de o mişcare de deplasare dintr-un anumit loc în altul, surprinsă prin prisma diferitelor societăţi şi a contingenţelor culturale implicite. Acest fapt revelă ideea de spaţiu ca produs cultural, istoric şi social, dar implică totodată şi derularea unei „călătorii". Încercările de a fixa hermeneutic **spaţiul în literatură** pot aluneca uşor înspre tautologii sau negaţii, dacă apelăm numai la conceptul de „mediu dat, natural şi transparent", deposedându-l de semnificaţiile adiacente, ideologiile proprii şi mitizările inerente. Astfel, motivaţia unui studiu asupra spaţiului din perspectivă pluridisciplinară îşi găseşte răspunsul în ideea că, de la Renaştere încoace, societatea se află într-o evoluţie dinamică, fapt ce o diferenţiază şi repoziţionează continuu faţă de valorile care la un anumit moment au fost catalogate drept tradiţionale. Cu toate acestea, nu înseamnă că în cultura şi literatura modernă lipsesc mitologizarea, simbolistica, imagistica, însă le caracterizează o altă formă de transfigurare. Ca atare, legăturile simbolice şi culturale între spaţii (fie naturale, fie organizate şi edificate de om) şi creaţiile artistice, viziunea asupra lumii şi cosmosului determină procese noi de mitologizare, demne de a fi luate în considerare şi reevaluate.

Cadrul metodologic utilizat pentru a ne apropia de aceste fenomene s-a deplasat dinspre real-material înspre ficţional-imaginar, oprindu-ne asupra câtorva dintre momentele cele mai importante ale secolului XX ce au marcat perspectiva naturală, socială, culturală, cosmică sau virtuală a societăţilor şi respectiv, a literaturilor analizate. Demersul analitic se desfăşoară de la general la particular, cu menţiunea că selecţia autorilor este pur subiectivă şi nu constituie o ierarhie valorică, ci doar o exemplificare a conceptelor teoretice relevate. Principala manieră de abordare a spaţiului focalizează aspecte ale morfologiei şi filosofiei culturii, cum ar fi spaţialitatea ca element creator de limbaj sau cadru cultural, mentalitatea miticului, magi-

cului, modelele culturale contemporane, formele particularizate de reprezentare a spaţiului la diferite popoare, aşa cum sunt ele reliefate în partea întâi a lucrării intitulată „**Cultură şi identitate”**. Treptat, se ajunge la poetica mitului şi a mitologizării în literatură, coroborată cu un scurt istoric al unor curente şi reprezentanţi ai secolului XX, pe care i-am considerat definitorii pentru arealele geografice alese. Cercetarea se susţine exemplificativ în partea a doua a tezei, „**Spaţiul reflectat în literatură**”, pe analiza câtorva dintre cele mai importante texte ibero-americane şi engleze ale secolului XX, corelată cu studii de literatură comparată, dar şi de antropologie culturală, arhitectură, geografie urbană, filosofii ale culturii, teorii ale lumilor ficţionale şi spaţiilor posibile, descifrate prin hermeneutică, semiotică, semantică sau interculturalitate.

Capitolul 1, Spaţii sociale, forme şi structuri, cuprinde aspecte conceptuale şi analitice ale morfologiei urbane, spaţiul fiind perceput ca o valoare a fenomenelor şi creaţiilor sociale. Sunt definite în dihotomie conceptele de peisaj geografic şi peisaj urban, interpretându-se relaţia dintre spaţiul de locuit şi ştiinţele sociale printr-un evantai de factori istorici, sociali, climaterici, simbolici ce acţionează asupra producerii şi ocupării unui anumit *topos*. De asemenea, sunt reliefate manierele în care diferite arhitecturi ale secolului XX răspund unor necesităţi estetice şi sociale, raportând configuraţia spaţiului unor viziuni asupra lumii.

În virtutea afirmaţiei conform căreia spaţiul se poate citi ca o specie de palimpsest ce conservă semne anterioare şi suprapuneri inovatoare, unele care nu se mai pot descifra, iar altele ce se recreează ciclic, sunt trecute în revistă tradiţiile de *descoperire şi interpretare* a spaţiului urban din Europa şi America, printr-o aproximare structurală şi diacronică a transformărilor survenite în spaţiu de-a lungul secolului XX. Spre exemplu, morfogeneza germană introduce termenul de peisaj cultural pe care îl asociază unor recunoaşteri a formelor conform unor criterii artistice ale sensibilităţii; cea franceză se concentrează pe produsele interacţiunii între fenomenele fizice şi creaţiile omeneşti; tradiţia britanică remarcă unităţile de peisaj (suburbiile) şi extinderea diversificată a teritoriilor urbane, de unde se deduce

funcţionalitatea oraşului, ca element definitoriu în conturarea esenţei citadine; morfogeneza spaniolă studiază şi clasifică produsele geografice ce se regăsesc fizic şi morfologic în structuri şi peisaje distincte, ceea ce mai târziu vor declanşa cercetări de monografii urbane; în schimb, tradiţia nord-americană promovează ideea unităţii între obiecte, peisaj şi grupurile umane a căror acţiune se exprimă în peisaje culturale. De la evoluţia istorică, la tipologii de planuri, morfologia urbană îşi defineşte spaţiul predilect – oraşul – ca enciclopedie, pentru a sublinia multitudinea de forme şi sensuri ce îşi depăşeşte condiţia de organism sau produs social, devenind o entitate complexă a unei realităţi caleidoscopice, fragmentare sau imaginare, cu specificităţile sale istorice, culturale, filosofice etc.

Capitolul 2, intitulat **Spaţii culturale**, încadrează cultural noţiunea de spaţiu în accepţiunea mai largă a spiritului naţional şi a filosofiei culturii, plecând de la studiile de *analiză spectrală* ale lui H. Keyserling, continuând cu concepţiile culturale ale lui T. Vianu şi cele morfologice ale lui L. Frobenius, O. Spengler, care sunt ilustrate în comparaţie cu teoria lui L. Blaga.

Astfel, se dezbat aspecte ale psihologiei popoarelor *dominatoare* (spiritul englez şi spiritul spaniol judecate din prisma americană sau hispanică), ale naţiunilor *politicoase*, ale persistenţei elementului african în conştiinţa spiritului tragic iberic sau ale *semiorientalizării la nivel cultural*[1], prezente în spaţiul balcanic şi respectiv, ale diferenţierilor cardinale în America hispanică fie spre o cultură cvasi-europeană, fie spre o tendinţă de reliefare doar a elementului indigen, exotic. Exegeza noastră încearcă să explice spiritul fragmentar al secolului XX, care reprezintă „epoca multiculturală” prin excelenţă, locul unde fiecare cultură este atât legată de pământul din care provine – experimentând însă o transgresare a teoriei lui Oswald Spengler în ceea ce priveşte conceptul de *suflet cultural* şi respectiv, a lui Leo Frobenius referitor la *paideuma* – cât şi aparţinătoare, prin forţa lucrurilor, unui fond comun sau „influenţelor reciproce”.

---

[1] Hermann Keyserling, *Das Spektrum Europas* – Niels Kampmann Verlag, Heidelberg, 1928, în trad. rom. *Analiza spectrală a Europei*, trad. Victor Durnea, Iaşi, Institutul European, 1993, p. 79.

Personal, ne raliem opiniei lui Lucian Blaga, potrivit căreia *matricea spațială* nu este suficientă pentru a defini sensibilitatea sufletească, spirituală a istoriei unui popor, timpul fiind şi el o componentă esențială, pe lângă alte considerente precum valorile culturale (T. Vianu), miturile (M. Eliade), stilul cultural (Alois Riegl), raportul între mitic şi magic (L. Blaga). Ca atare, se insistă asupra faptului că aspectele unei culturi nu pot fi reduse la structura de bază a *unui particular sentiment spațial* (ce poate suprapune sau nega culturile), deoarece există şi conținuturi inconştiente care stau la baza creației (*orizontul misterului*). În acelaşi timp, nu tuturor culturilor li se poate aplica postura de organism viu, independent, ci doar acelora aflate în faza „etnografică" (hamită, etiopă) şi respectiv culturilor *monumentale* (antică, arabă, occidentală).

Mai mult, teoria dubletelor la Blaga divizează *orizontul spațial* în două: un orizont spațial ca un fel de *cadru intuitiv indeterminat*, al nenumăratelor peisaje variabile dar reale, obiecte neutre ale sensibilității conştiente, posibile acte creatoare din conştiința umanității; şi respectiv, un orizont spațial, cadru determinat, precis structurat, coeficient organic, permanent şi eficace al inconştientului, ceea ce explică „de ce unul şi acelaşi peisaj pot să coexiste în culturi cu sentimente spațiale diferite, şi (...) – de ce în peisaje, de conformații, de profiluri cu totul diferite, poate să se mențină indefinit timp o cultură de o unică şi permanentă viziune spațială"[2].

În concluzie, din perspectivă blagiană, **lumea ca spațialitate** şi reflexia ei culturală, artistică, literară nu se răsfrâng numai dintr-o simplu spațiu-peisaj şi realitățile contingente acestuia, ele fiind mult mai profunde şi de proveniență inconştientă.

Însă din moment ce spațialitatea este infinită, atât ca materializare a unei teorii despre lume şi existență, cât şi ca diversitate imaginativă, rezultă că singura constantă care o va însoți va fi ***posibilul***, în calitate de recurență a imaginarului transpusă în mit, literatură sau model cultural.

---

[2] L. Blaga, „Gândire magică şi religie" în *Trilogia valorilor*, Bucureşti, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, 1946, p. 263.

Capitolul 3 propune definiții ale **Culturii secolului XX**, în contextul diferenţierilor dintre cultură şi civilizaţie, precum şi luarea în considerare a unor valori materiale şi spirituale care nu iradiază din acelaşi loc. De asemenea, sunt reliefate noţiunile de *model cultural*, tipologii şi *mode culturale*, în virtutea manifestării unor reacţii de atragere sau respingere faţă de modelul european sau un nucleu istoric recunoscut, aşa cum observau Constantin Noica, Fernand Braudel, Arnold Toynbee şi Ion Vartic în analiza „mişcării recunoaşterii" identitare ce aspiră cu dramatism la afirmare pe plan estetic.

În sfera identităţii culturale, dualismele antitetice se constituie în perechi de comparaţie precum: *unitate contra diversitate, naţional-local contra internaţional-universal, spaţiu rural versus spaţiu citadin, centru versus periferie* etc. Trebuie menţionat faptul că aceşti indici integrează mişcările estetico-literare care s-au caracterizat prin spirite diferite, autentice sau cosmopolite, naţionale sau universale, populare sau singulare, adoptând o orientare centripetă ori una centrifugă[3]. Cu toate acestea, frecvenţa anumitor spaţii, numite *geografico-social-culturale* creează diversele geografii literare locale sau naţionale, ce pot fi încadrate ulterior arealelor mai mari şi chiar unei unităţi spirituale – intuită de Eminescu în viziunea sa de geografie literar-culturală – derivând înspre căutări de factori comuni (etno-lingvistici, estetici, culturali, religioşi, reprezentări ale citadinului, ruralului, miticului etc.), iar năzuinţele disociative moderne convergând spre re-centrări.

Capitolul 4, Universal versus naţional și regional. Identitate culturală, supune spre analiză cultura naţională ca simbol al tradiţiei unei comunităţi ce revendică un teritoriu, o limbă, o religie sau o anumită formă de guvernământ şi, respectiv, influenţele globalizării şi hegemonia culturală modernă. Astfel, plecând de la opinia lui Mircea Vulcănescu expusă în *Dimensiunea românească a existenţei*, conform căreia fiecare popor are o anumită manieră de a percepe lumea şi de a intra în spiritualitate în funcţie de reflexia care i se răsfrânge asupra existenţei acestuia, ajungem la

[3] Conform fiecărei epoci a existat mereu o alternanţă a celor două idei antagonice:
a.) Cea *centripetă* însemnând orientarea înspre rădăcini şi primordialitate.
b.) Cea *centrifugă* indicând tendinţa înspre universal, esenţial, modelul „civilizator".

concluzia formulată de Mircea Muthu, ce constată un „duh al locului", integrat fertil sub raport cultural, antropocentric şi geopolitic. Aceste paradigme sunt, de fapt, mai ample şi circumscriu dihotomiile nord-sud, est-vest, centru-periferie, urban-rural etc., însă credem că esențială nu este îngustarea de sens şi delimitările opace, ci o universalizare a sistemelor identitare. Este adevărat că diferențele culturale nu produc o egalizare de şanse pentru toate spațiile de iradiere spirituală, însă trebuie subliniat că omul şi cultura universală sunt tributare *europocentrismului*, de unde deducem că inclusiv relația dintre universal şi național nu mai este una antagonică, ca atare studiul analitic ar trebui să renunțe la construcția unor ierarhii exhaustive şi să redefinească noile categorii sincrone ale modernității[4].

Dacă în secolul XIX termenul „național" este invocat odată cu formarea statelor, națiunilor precum şi cristalizarea identității, alăturându-i-se caracteristici etnografice, psiho-lingvistice etc., în secolul XX emanciparea *localismului* poate fi înțeleasă ca manifestarea modernă a regiunilor, grupurilor „tinere" care se opun sau sunt cel mult tangente culturii majoritare, ducând cu precădere o politică de recunoaştere. În prezent, cultura națională se află într-o relație de *contextualizare culturală* cu regionalismul, arealul zonal, iar mai apoi cu ceea ce numim cultura universală sau, câteodată, globală.

În schimb, analiza conceptului de identitate culturală în literatură se poate realiza, aşa cum observă Fernando Ainsa[5], în funcție de maniera în care se grupează şi diferențiază simultan realul şi imaginarul. Bunăoară

---

[4] Printre altele, popoarele cărora li s-a impus un regim autocratic, fie de dreapta, fie de stânga, dețin în cultura lor o noțiune destul de confuză de *universal*, însă interogația noastră este dacă ostracizarea lor de la standardele culturale ale modelului recunoscut – aşa cum acestea au fost constituite în Occidentul liber şi democratic – nu a însemnat oare şi faptul că aceste țări nu au avut pentru perioade lungi, de aproape o jumătate de secol, o cultură adevărată? Dacă totuşi au avut, atunci cum se integrează această cultură, să spunem, *minoră (fără vreo conotație spengleriană)* comunistă, dictatorială, în cadrul unui concept universal? Răspunsul este unul singur: regândirea relației universal-național şi acceptul „influențelor reciproce", dar şi o reinterpretare actuală a literaturii de disidență.

[5] Fernando Ainsa, *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Edit. Gredos. 1986, pag. 9.

omul, pentru a face față singurătății existențiale, a încercat mereu să-şi definească mediul şi să se autoidentifice cu şi prin el, în absența unui „loc natural". Cel puțin aşa a reuşit să-şi *transceandă* condiția efemeră, să treacă peste factorul *ambiguitate* şi să echilibreze balanța pierderilor şi a câştigurilor[6]. În cazul continentului american, el a trebuit mai întâi să piardă „protectoratul european" pentru a-şi putea urma drumul de creație şi autodefinire.

Michel de Certeau, în *Inventarea cotidianului*[7], afirma că orice povestire este istoria unei călătorii, implicit a unei evoluții, asemănătoare cu formarea unei culturi. De fapt, totalitatea „aventurilor" trăite sau narate produc adevărate *geografii de acțiune* ce organizează şi anticipează întreaga evoluție a spațialității. Ele se referă la semantica spațiului, la o psiholingvistică a percepției, la o fenomenologie a comportamentelor organizatoare de „teritorii" sau la o semiotică care defineşte cultura drept un metalimbaj spațial. Totodată, considerăm hotărâtoare diferența dintre spațiu, în general, şi „loc", ultimul determinând un spațiu anume ordonat, în care elementele constitutive sunt distribuite în relații de coexistență (socială, de civilizație şi eventual comparabile cu alte sisteme „locative").

În concluzie, problema identității nu există atâta timp cât nu apare vreo diferență între o anumită cultură şi celelalte. Mai mult, aceste deosebiri obiectivează presiunea şi amenințarea asupra propriei integrități, iar drept consecință, identitatea se evidențiază mai acut în societățile amenințate față de ce au ele specific în istorie – cazul popoarelor latino-americane – şi mult mai puțin la societățile exportatoare de sisteme culturale, cum sunt cea europeană şi, recent, cea a Statelor Unite ale Americii.

---

[6] "În această lumină ne apare şi Abélard, nominalistul, fondatorul Sorbonei care prin evadarea sa din mănăstire se aseamănă cu Don Quijote sărind peste garduri. Dar ne întrebăm, era oare mănăstirea de unde fugea Abélard „locul" său natural? Orice evadare dintr-un loc închis are loc ca urmare a unei pierderi.", *în* María Zambrano, *Notas de un método,* Mondadori, Madrid, 1989.

[7] V. Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Union générale d'éditions. 1980.

Capitolul 5 intitulat **Între Orient şi Occident** susține axele cardinale est-vest şi nord-sud, ca direcții esențiale în studiile de morfologie culturală, prin exegeza cărora sunt evidențiate constante culturale, geopolitice, literare. Astfel, dacă inițial, scria Mircea Eliade, Occidentul a însemnat *o noțiune pur geografică*, în timp ce Orientul era asimilat Islamului ca *noțiune pur religioasă*, treptat perechile antitetice dobândesc consistență şi nuclee esențiale. Arnold Toynbee în *Studiu asupra istoriei*[8] insistă tocmai pe opoziții, fapt ce dezavantajează Răsăritul, uitând că „Aristotel, Sf. Thomas, Dante sau Meister Eckhart fac parte dintr-o tradiție metafizică la care Orientul participă şi astăzi” (Mircea Eliade), însă proiectează atenția asupra unor dublete antinomice ce au caracterizat distinct cele două civilizații: *apolinic (finit) – faustic (infinit)* (O. Spengler); *ştiință sacră – ştiință profană* (R. Guénon); Orientul „mai contemplativ” – Occidentul „mai practic” (S. Bulgakov), *eternul – istoricul* (C. Noica); cârmuire despotică – individualism politic (N. Iorga)[9] ş.a.m.d.

Din punct de vedere spațial, Occidentul asimilează culturile europene consacrate pornind de la matricea spirituală a Antichității greco-latine, în timp ce Orientul subsumează culturile clasice din afara spațiului european (chineză, hindusă) şi respectiv, cea islamică şi a popoarelor relativ noi din Estul Europei.

În acelaşi cadru, sunt evidențiate trei observații diferențiatoare: a) atât Occidentul cât şi Orientul reprezintă unități de sine stătătoare ce propun modele universale care se pot întrepătrunde. b) Aplicând studiul lui Anton Dumitriu, *Orient şi Occident*, deducem că Occidentul este mai mult preocupat de umanitate şi veşnicia sa, în timp ce Orientul caută adevărurile absolute şi *Omul* dincolo de devenirea sa iluzorie. c) Ca atare, spațialitatea se percepe în mişcare, orizontală în vest şi verticală în est, intersecția lor fiind transpusă de obsesia circumscrierii şi ordonării în spațiu (europeană, prin excelență) şi de concepția cosmocentrică. Totodată, în spirit cioranian

[8] Arnold Toynbee, *A Study of History (1934-1961)* în trad. lui Dan A. Lăzărescu, *Studiu asupra Istoriei*, Humanitas, 2 vol.,1997.

[9] V. M. Muthu, *Dinspre Sud-Est*, p.43 şi urm., Bucureşti, Ed. Libra, 1999.

sunt trecute în revistă şi *culturile minore* care se află în afara unor eternităţi spirituale, combinând nuclee oriental-occidentale şi având ca unică şansă de salvare autodepăşirea condiţiei lor.

Capitolul 6. America versus Europa încearcă să reconcilieze identităţile atât de diferite ale celor două continente, propunând o dezbatere în favoarea diversităţii postmoderne. Chiar dacă până în secolul al XIX-lea inclusiv, s-a manifestat tendinţa aproape „acaparatoare" de a asimila istoria şi cultura universală europenismului, introspecţia modelelor culturale nord-americane, latino-americane şi europene în secolul XX dovedeşte istoric şi ficţional o altă realitate. Astfel, sunt luate în discuţie chestiuni precum *modernitatea* americană ca o consecinţă a cristalizării *culturii Vestului şi frontierei*, de asemenea *hegemonismul* cultural american şi *condiţia marginalităţii* rezultate ale stilului pragmatic izvorât din perceptele filosofice iluministe, la care s-au adăugat perspectiva singularităţii şi unui anumit tip de izolare geografico-socială.

Pe de altă parte, inclusiv în formarea şi analiza modelului cultural european, eseiştii Marian Papahagi sau Ştefan Borbély sesizează, pe bună dreptate, acea *conştiinţă a diferenţei*, altfel spus a faptului că la nivelul continentului există pe lângă coordonatele geografice – considerate secundare ca şi importanţă – nenumărate divizări locale şi diferenţe regionale care marchează plural structuri şi mentalităţi ce se caracterizează prin principiul alterităţii, adică afirmarea **identităţii prin opoziţie**: „Pentru a înţelege spiritul european, trebuie să detectezi ceea ce acesta neagă, şi abia ulterior ceea ce afirmă; trebuie să sesizezi linia de falie, în virtutea căreia occidentalul (căci în ultimă instanţă despre el este vorba, ca tip uman şi de civilizaţie) aşterne în cele din urmă oglinda neantului în faţa lui însuşi, pentru a desprinde din reflexele estompate ale acesteia contururile propriei sale existenţe"[10].

Împreună cu acestea coexistă *experimentalismul*, definit printr-o clară desprindere de natură şi transformări succesive şi desprinderi de tradiţii şi

[10] Ştefan Borbély, *Visul lupului de stepă. Eseuri*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1999, pp. 205-206.

pluralismul social, religios, mitologice care tinde spre un fond comun, după cum ilustra Fernand Braudel în *Grammaire des Civilisations.* Un alt aspect adus în lumină este acela al *continuității,* în contraponderea ideii tragice de autodistrugere întâlnită la Spengler, idee cu care nu suntem de acord, argumentând cu exemplificări din teoriile lui Blaga şi Noica.

În cele din urmă, modelul latino-american se află la punctul de confluență dintre America şi Europa, fiind o *imagine întoarsă* şi deformată a celor două mari continente, locul unde termenii *a descoperi* şi *a inventa* au găsit un teren fertil de ficționalizare. În acelaşi timp sunt arătate câteva etape definitorii ale secolului XX care au marcat prin ***exotism, detaşare, regionalizare sau socializare*** excesivă literaturile respective, polarizând manifestările culturale în jurul a doi centrii de influențe: cel care recunoaşte cu precădere moştenirea occidentală, cum ar fi literaturile grupate în jurul lui Río de la Plata şi respectiv, cele întoarse spre americanitate, precum creațiile din zona andină şi arhipelagul caraibian.

Dacă în mod tradițional societățile au răspândit ca idee de bază *stabilitatea fixării culturii*[11] prin configurarea miturilor şi comportamentelor, cultura actuală pare a fi contaminată de virtualități cu rolul de a sublima adevărul-realitate, ceea ce a fost numit pe drept cuvânt *imaginarul subversiv*, deoarece promovează mituri universale în oglindă[12]. Drept consecință, identitatea culturală depăşeşte abordarea exclusivă a *peculiarului* şi *originalului,* conducând la *trans-culturalitate* şi pendulări dinamice între autohton şi universal.

În **Capitolul 7,** intitulat **Mitul. Sisteme de mitologizare**, sunt evocate principalele teorii ale mitului în secolul XX şi conceptele subînțelese de acesta. Se pleacă de la definiții ale mitului drept referință tangențială dintre real şi imaginar, propunându-se spre dezbatere etimologii greceşti şi

---

[11] După Mircea Eliade, mitul este o realitate pe care trebuie să contăm nu numai ca imagine a trecutului, ci şi ca tehnică a omului modern folosită pentru a se reînnoi şi pentru a percepe eternitatea, în *Aspecte ale mitului*, trad. de Paul G. Dinopol, Bucureşti, Univers, 1978.

[12] Ainsa, Bertolo, Colombo, Craigh, Lanza şi alții, *L' imaginaire subversif,* Editions Noir, Lyon-Gèneve, 1982, p. 21.

preocupările filosofilor Fr. Nietzsche, E. Rohde, R. Caillois, García Gual, R. Barthes, Mircea Eliade şi Lucian Blaga, printre alții. De la simpla interpretare a originii lumii şi a marilor evenimente ale umanității, la narațiune miraculoasă şi metalimbaj, ***mitul*** a reprezentat expresia contemplării mistice a realității exprimate, transmițându-se şi (re)creându-se prin acțiuni ritualice care revelă mistere cu sau fără fundament logic: „(...) încercări ale spiritului uman de a revela metaforic, analogic, şi în material de experiență vitalizată, anume trans-semnificații. Miturile sunt plăsmuiri de intenție revelatorie, şi întâiele mari manifestări ale unei culturi. În această calitate a lor ele vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor "[13].

Rezultă că mitul în literatură a reuşit să dăinuie datorită numeroaselor transformări, desacralizări, remitizări şi fuziuni cu limbajul cultural şi cu folclorul. Explicația rezidă într-un singur lucru: omul a avut întotdeauna nevoie de mit, pentru a recupera o lume imaginară şi miraculoasă, pentru a-şi da unele răspunsuri despre viață şi creație, dincolo de semnificațiile logice, raționale, limitative sau aparente, dintr-un impuls religios, mistic, literar sau de pură transfigurare, pentru a fixa în timp efemerul sau citându-l pe Freud pentru a exorciza retoric spaima „originilor".

De asemenea, sunt ilustrate comparativ concepțiile lui Eliade despre timpul şi spațiul mitic, paralelismul introdus de J. G. Frazer între religie, folclor (persistența gândirii arhaice) şi magism referitor la mituri, ajungându-se la concluzia că reala valoare a ritualurilor nu este cicilicitatea lor, ci maniera în care ***reactualizează momentul începuturilor***. În plus, L. Lévy-Bruhl susține că ideile colective au o natură prelogică, iar C. G. Jung contribuie decisiv la mitologizarea în literatură, aducând mitul foarte aproape de imaginar, în zona conştientului colectiv. Pe de altă parte, E. Cassirer interpretează mitul ca o formă culturală de sine stătătoare, lăsând la o parte coeficientul intelectual al gândirii mitice, propus de Nietzsche

---

[13] L. Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii* în *Trilogia culturii*, Bucureşti, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, 1944, p. 392.

sau Bergson. În schimb, pentru C. Lévi-Strauss, mitul este o spirală care se desfăşoară pe măsură ce este narat, definind aşa-numitele perechi de *opoziții binare* care evidențiază ***mitologemele*** ca unități mitice minimale ce diferențiază culturile. Mai mult, N. Frye consideră întreaga mitologie drept un substrat fertil pentru literatură, preluând de la Frazer ideea despre ciclicitate, dar minimalizând rolul miturilor fundamentale.

În aceeaşi ordine de idei, mitul s-a transformat treptat în diferite genuri şi teme literare, de la cele folclorice sau parodice până la cele mai complexe. De fapt, pe măsura adâncirii acestor teorii, se tinde spre o acceptare univocă a concluziei lui Lévy-Strauss cu privire la un **invariant mitologic** ce se transmite şi coexistă în universalitatea culturilor şi spațiilor, indiferent de sistemele de mituri concrete, scriitorii făcând uz, de multe ori inconştient, de acele perechi de opoziții binare ce constituie cheia de boltă a gândirii mitice.

Sunt exemplificate în acest sens câteva dintre structurile primordiale ale gândirii mitice precum **orizontul temporal** şi momentele circumscrise: timpul mitic al originilor, timpul ciclic, timpul istoric şi conotațiile *sacru-profan*, şi respectiv, **orizontul spațial** ce cumulează, în viziunea kantiană continuată de G. Durand: „forma apriorică în care se înscrie orice traseu imaginar, [...], orice mitologie, precum [şi] orice studiu al imaginației, năzuieşte mai devreme sau mai târziu către o geografie legendară, escatologică sau infernală."[14]

Extrapolând, participarea omului modern la mit nu se ridică din punct de vedere ontologic la nivelul miturilor esențiale (M. Eliade), nefiind trăite plenar şi lipsindu-le viziunile religioase, singura resursă reprezentând-o spațiul imaginarului, literatura prin excelență.

Capitolul 8. Mitul în literatură ilustrează un studiu diacronic al textelor ce au consacrat literar diverse mituri, debutând cu basmul arhaic, eposul eroic, povestiri etc., reliefând o scurtă periodizare a textelor conform epocilor culturale-istorice ale umanității. De la miturile Greciei antice care

---

[14] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală.* Traducere de Marcel Aderca, Bucureşti, Univers, 1977, p. 507.

îşi pierd din sacralitate, la semi-păgânismul Evului Mediu şi influențele antice propagate în clasicism, la tipologiile universale consacrate: Don Quijote, Hamlet, Don Juan, Harpagon, se trece prin fecunditatea mitologică la nivel de creație romantică sau simbolistică, ajundându-se la postromantismul de tip wagnerian, şi secolul XX care exploatează modern sau postmodern alte valențe ale timpului, spațiului, inconştientului, categoriilor umane şi tehnicilor compoziționale. De fapt, descoperirea esențială a literaturii moderniste a secolului XX este alternarea de planuri şi revalorizarea mitologicului, ca o reîntoarcere nostalgică la origini din altă perspectivă, ce s-ar traduce printr-o „reabilitare" pe care literatura o aştepta de secole.

Ne aflăm, aşadar, într-un proces de sinteză între tradiție şi modern, ce dezvoltă cu amploare epicul, inspirat de o realitate ostilă şi dezamăgitoare pentru omul actual care va căuta noi spații de evadare şi lumi paralele, matrici ce combină mituri, arhetipuri şi decăderi, aşa cum se întâmplă în romanele lui Faulkner, Hemingway, Vargas Llosa, Cortázar, Onetti, García Márquez şi mulți autori est-europeni sau afro-asiatici care se înscriu în aceeaşi atitudine autentică modernistă.

Mai apoi sunt enumerate principalele trăsături ale poeticii mitului în secolul XX, însoțite de exemplificări din romane de referință ale operei lui Kafka, Th. Mann şi James Joyce. Acestea sunt următoarele*: a) Miturile au o funcționalitate aparte în modernism*, în sensul că momentele când narațiunea apelează la ele prin repetiții universale nu mai declanşează o revenire la lumea arhaică, chiar dacă anulează timpul istoric. După părerea noastră, mitologia este mai mult un joc estetic ce trebuie coroborat cu lumea fantasticului. *b) Mitologizarea actuală este strâns legată de atitudinea ieşirii din istorie*: căutarea şi explorarea altor orizonturi spațiale şi temporale în literatură şi proiecția alternativă către miturile arhaice denotă sentimente din cele mai variate şi contrare, de la coşmarul istoriei la o profundă legătură cu conştiința națională etc. *c) Mitologizarea modernă adoptă formele subconştientului.* Această trăsătură se explică printr-o analiză minuțioasă a lumii interioare a individului, folosirea fluxului de conştiință şi a monologului indirect liber, uneori memoria asociațiilor libere şi simfonia

punctelor de vedere. Jocurile estetice, cu inflexiuni ironice sau autoironice ale discursului literar duc la interpretarea sa psihanalitică şi de natură subliminală, nefiind vorba de simple metode psihologice transpuse în text. Dimpotrivă, numai în acest fel, spaţiul individului însingurat şi traumatizat de modernitate se poate lărgi înspre sfere mai largi ale miturilor arhaice, văzute adesea ca evadări sau condamnări perpetue. *d) Sistemele mitice se intersectează, determinând o metamitologie.* Astfel, în multe dintre legendele, motivele, paralelele şi metodele folosite de cei mai mulţi autori, se întrepătrund mitologii diferite ce provin din ritualurile calendaristice şi ale societăţilor preagricole, filosofia indiană, germană, grecească ş.a.m.d.

Aşadar, mitologizarea se constituie în substanţă a poeticii prozei secolului XX, atât ca metodă de revalorizare şi reactualizare a miturilor arhaice, dar şi ca procedeu artistic şi viziune duală asupra lumii. Mitul şi istoria sunt considerate a se afla la poluri opuse, însă ele se întrepătrund în literatura secolului XX. Însă, dacă mitul clasic îndeplinea funcţia de catalizator al armoniei dintre om şi mediu, în modernitate, nesiguranţa, neputinţa, însingurarea, văzută pesimist, alteori cu ironie şi detaşare, determină o **mitologie deformată**, dar esenţială pentru spaţiul şi timpul contemporan. Faptul că şi în literatura secolului XX putem vorbi despre spaţiul mitic denotă persistenţa unor rădăcini culturale trainice şi necesitatea raţionalului de a se contopi cu intuitivul în literatură, ca manifest existenţialist şi *imago mundi* a omului.

Capitolul 9. Spaţiul mitic în proza hispano-americană debutează cu studiul aplicat asupra diferitelor texte din literaturile de mai sus şi receptarea culturală a noului habitat şi mediu geografic. Astfel, dacă la început vorbim despre aluvionism cultural, adaptare şi integrare, treptat se ajunge la sincretism cultural şi analiza *identităţii arhetipice şi mitice a continentului*[15].

[15] Termenii îi aparţin lui Gustav Siebenmann, *El concepto de Weltliteratur y la nueva literatura latinoamericana,* lucrare prezentată la Congresul de Literatură Ibero-americană organizat la Madrid, iunie, 1984, pag.4, citat de F. Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica*, Madrid, Gredos, p.76.

Analiza spațiului ca identitate culturală în proza latino-americană are ca punct de plecare principalele tendințe literare conturate în ultimele două secole, insistând mai ales asupra multiplelor interferențe manifestate în spațiile hispanice, situate în America de Sud şi Centrală: de la literatura primelor cronici, trecând prin „proto-romane” şi epopei gauchești, cuvântul se constituie în experiment şi metaforă creatoare de lumi, iar în fața pădurii tropicale, a *pampas*-ului, a lanțului Munților Anzi sau a peisajului *inedit* al Americii în comparație cu modelul european, s-a repetat procesul de „botez” primordial al realității. Treptat, natura se transformă în peisaj, se umanizează, procesul fiind mult mai anevoios şi traumatic în comparație cu romantismul european, deoarece inclusiv înfruntarea naturii adverse s-a produs la alte coordonate.

De fapt, această distanță americană a fost receptată mult timp ca un abis, ce separă diferitele unități calitative ale romanului şi respectiv, ca un spațiu lipsit de orice posibilitate de exploatare, un vid, sau cum îl numeşte Georges Poulet, *spațiu negativ*[16]. Ca atare, unitățile calitative sunt pentru Poulet „locurile” între care există *spații abisale necunoscute*. Spațiul în acest caz nu este un liant, ci dimpotrivă un perete despărțitor între indivizi, o distanță impusă. Esențial rămâne atunci legătura intrinsecă între *locuri,* până la crearea unui adevărat sistem, problemă destul de delicată pentru America, care, de la bun început, a presupus o *geografie a izolării* şi nu a punctelor de legătură.

Prima încercare de a stabili un *sistem de locuri* literare a constat, inevitabil, în apariția unei **literaturi de călătorii şi aventuri**, unde acel gol abisal din exterior încerca să se sublimeze într-o trăire interioară. Deja din secolul al XIX-lea, ***distanțele*** nu mai sunt cele care separă, ci apropie realități duale dinspre America şi Europa. Aşa cum afirma Michel Butor[17]:„Orice ficțiune se înscrie în spațiul nostru precum o **călătorie** şi în legătură cu acest

---

[16] Georges Poulet în *L'espace proustien* (N.R.F., Paris, 1964) stabileşte un *sistem de locuri* în opera lui Marcel Proust, măsurând „distanțele” care separă fiecare scenariu, pe baza convingerii că orice spațiu este traversabil.

[17] Michel Butor, "L'Espace du roman" în *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, N.R.F, 1964, p. 49-58, cons. în trad. sp., *El espacio de la novela, Repertorio II,* Barcelona, Seix-Barral, 1970, pp. 51- 61.

fapt se poate afirma că este tema fundamentală a oricărei proze literare". Totodată, amintim că în opinia aceluiaşi critic, ficțiunea *depopulează (dépayse),* în sensul că spațiul literar semnifică alt loc complementar celui real, din perspectiva căruia este evocat. În aceeaşi ordine de idei, se afirmă că orice spațiu ce se creează în spațiul textului instaurează un fel de gravitație, precipită şi cristalizează sentimente, comportamente, gesturi şi prezențe, fapt ce îi conferă propria sa densitate raportată la continuitatea exterioară a spațiului mental. Pe scurt, aceasta este una dintre definițiile sintetice ale spațiului estetic.

Dincolo de orice ezitări, artistul american a folosit în principal măsura europeană pentru a *aprecia cantitativ* peisajul său. Să nu neglijăm faptul că Europa a avut un Petrarca, Rousseau, Goethe, care au stabilit o dimensiune „proporționată" în *călătoriile lor literare*. Această natură evocată este liniştită, calmă, contemplată din interior şi se înscrie în tradiția clasicistă greco-latină. *Creatorii* contemporani ai peisajului spaniol, de la Azorín, Machado până la Camilo José Cela, nu au făcut decât să repete aceste constante. Respectiva orientare se întrevede şi în literatura latino-americană, începând cu proza lui Augustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias, Joaõ Guimarães Rosa etc. Prin intermediul lor şi al altora pe care îi vom cita în continuare, s-au trasat liniile estetice ale dialecticii **om-mediu**, abandonându-se progresiv detaliile pitoreşti în favoarea altora naturaliste, interioare, neutralizându-se astfel şi ancestrala *teamă față de neant.*

Cu toate acestea, natura ibero-americană, dominată de legi necunoscute, se impune şi sufocă personajele povestirilor şi romanelor. Relația este cu precădere conflictuală: apropierea de pădurea tropicală îi este fatală lui Arturo Cova, personajul din *La Vorágine* de José Eustasio Rivera; deşertul devine aiuritor-înnebunitor în proza brazilianului Jorge Amado, *Los caminos del hambre.* În cazul uruguayanului Horacio Quiroga se ajunge până la sacrificiu, în sensul că însuşi autorul îşi asumă destinul artistului, alegând să trăiască în junglă pentru a putea înțelege dimensiunea interioară a provocării şi a „îmblânzi", cel puțin literar, un spațiu nedomesticit. Dar dacă jungla este un scenariu previzibil pentru trauma existenței confruntată

cu supravieţuirea, pampas-ul apare ca o provocare a dimensiunilor metafizice. Cu toate acestea, chiar şi în pampas natura pare ostilă, dată fiind imensitatea, goală din punct de vedere cultural. Totuşi este un spaţiu deschis, destul de uşor de străbătut, fapt ce va determina ficţional o angoasă existenţială, proprie unei identităţi extrem de *intelectualizate* cum este cea argentiniană (de la Sarmiento, la E. Martínez Estrada, R. Güiraldes, până la Borges)[18].

Astfel, scriitorii latino-americani ajung să penetreze realitatea pentru a intra în consonanţă cu ea şi a i se integra ca parte substanţială, ceea ce descoperiseră înainte în literatura americană Herman Melville şi mai apoi, Ernest Hemingway. Aceeaşi integrare vitală, la un nivel mai decantat, surprindem în opera lui Augustín Yáñez, mai ales în scrierile: *La tierra pródiga* şi *Al filo del agua* sau în miturile creaţiei reliefate în operele lui Miguel Angel Asturias cum ar fi: *Leyendas de Guatemala, Mulata de tal, El Halajadito* şi, nu în ultimul rând, *Hombres de maíz*. De asemenea, aprofundarea realităţii prin analiza originilor ce stau la baza oricărei identităţi se observă şi în romanele lui Ciro Alegría. Ca o exemplificare, în *El mundo es ancho y ajeno*, relaţia om-pământ este extrem de bine conturată, pământul fiind o peşteră-placentă, este *Pacha Mamá*, locul de întoarcere şi contopire în momentul morţii.

De asemenea, este explicitat conceptul de *localizare* în context american, în sensul că el reprezintă imaginar un sistem de locuri, simbolic pentru acea realitate; pe plan secund, exteriorul se poate omologa scenariului textual numai în măsura în care autorul, cititorul sau protagonistul declanşează respectivul fenomen (a se vedea Santa María a lui J. C. Onetti comparativ cu Macondo lui G. García Márquez); mai mult, există indicii că

---

[18] Acest sentiment apare chiar la originile literaturii argentiniene, aşa cum este el explicat de Domingo Faustino Sarmiento, unul dintre părinţii civilizatori ai acestei ţări. În *Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra (Aspectul fizic al Republicii Argentina şi trăsături, obiceiuri şi idei concepute),* Capit. I din *Facundo,* Buenos Aires, Cedal, (1845)1979, p. 17 scria: „Răul de care suferă Argentina este extinderea; deşertul care o înconjoară în exterior îi afectează măruntaiele; singurătatea, lipsa aşezărilor şi a unei locuinţe umane sunt în general, limitele fără dubiu între provinciile sale."
V. www.e-libro.net/E-libro-viejo/gratis/facundo.pdf

spațiul literar hispano-american se conturează solidar în interiorul operei unor scriitori, dar aceasta nu înseamnă că acest proces de „identificare" a avut o traiectorie facilă, sau a fost lipsit de dramatizare sau de intimizare, în accepțiunea bachelardiană (spațiul fericit- intim- cosmicizat spre care tinde ***spațiul imaginar***).

De asemenea, în fața *golului* american, noua patrie este constituită dintr-un tărâm plin de incertitudini, fără altă limită decât linia mişcătoare, care separă pământurile şi care este încet asimilată spațiului propriu aflat între marile întinderi ostile dimprejur. În consecință, cuvântul *frontieră* dobândeşte o importanță deosebită pentru definirea tendințelor de evaziune; totodată, ea reprezintă metaforic poarta fantasticului şi a eliberării prin imaginație. Situația **indigenilor** americani a fost de-a lungul istoriei un fel de „expulzare" traumatică, dacă ne referim la uzurparea pământurilor şi la *şocul cultural* al impunerii „civilizației". Prin urmare, proza va fi spațiul de reflecție asupra urmărilor, cu precădere negative, ale acestei „rupturi", resimțită ca o anulare a identității, nu numai datorită amestecului de rase, ci şi confruntării injuste şi permanente dintre societatea tradițională şi cea modernă. De asemenea, în această epocă persistă problema omului de **rasă neagră**, reliefată mai mult de literatura braziliană; el apare adesea ca un nativ american, dar sub amprenta culturală nemiloasă a „transplantului", a fostei sclavii şi a marginalizării[19].

Este interesant de remarcat cum autorii care descriu noua realitate după procesul de independență a statelor americane din secolul al XIX-lea sunt, în acelaşi timp, creatorii ficțiunilor idealiste. Bunăoară, Domingo Faustino Sarmiento descrie noua lume argentiniană între *civilizație* şi *barbarism,* dar în acelaşi timp creează un oraş utopic – *Argirópolis* – o capitală ideală a societății de pe malul lui Río de la Plata. La fel este construit şi romanul *Reinaldo Solar* al lui Rómulo Gallegos într-un teritoriu paradisiac şi panteist din Venezuela, un templu menit să aducă oamenii din

[19] Problemele identității fragmentare care exprimă acest sentiment se reflectă în special în proza de limbă franceză şi engleză din insulele Caraibe.

nou în sânul *naturii, al dragostei şi al adevăratelor ideale umane*[20]. Dacă unele opere constituie adevărate „călătorii inițiatice" în căutarea paradisului pe pământ, altele, dincolo de aparențele de romane istorice, proiectează retroactiv o viziune critică şi ironică a cuceririi spaniole, cum sunt: *Los perros del paraíso* de Abel Posse, *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, *Zama* de Antonio di Benedetto etc.

Luând în considerare lipsa omogenității, a integrării şi criza identității americane, căutătorii Paradisului pierdut şi „constructorii" spațiului fericit au fost nevoiți să plece întotdeauna de la noțiunea de deplasare, mişcare. Referindu-ne la manierele distincte de a *călători,* în proza ibero-americană se conturează două tendințe: în primul rând, dacă deplasarea se face înspre interiorul ascuns al rădăcinilor Americii, se cristalizează o **mişcare centripetă (**cazul lui J. E. Rivera, R. Gallegos, Vargas Llosa, H. Quiroga etc.)**,** iar în al doilea rând, dacă se merge înspre margini, limite (periferii), spre exteriorul care atrage şi influențează, se constată o **mişcare centrifugă** (scrierile lui Onetti, A. Bryce Echenique, J. Donoso, J. Cortázar etc.). Diametral opuse, aceste mişcări nu se pot explica separat, atât de condiționate sunt impulsurile reciproce şi contrarii.

Perspectiva conturată este aceea a diversității, iar faptul că literatura hispano-americană s-a putut reînnoi continuu este rezultatul indiscutabil al capacității de primire şi asimilare a multor influențe, unele cu tendințe de *universalism,* ce au contribuit la repunerea în valoare a rădăcinilor ancestrale şi a miturilor tradiționale ale culturii americane.

În plus, după cea de-a doua jumătate a secolului XX, dezvoltarea şi maturizarea celor aproape douăzeci de literaturi latino-americane se datorează, aşa cum observa Andrei Ionescu, unei efervescențe politice sau unor sarcini nesoluționate social-politic, dar asumate impetuos de literatură, prin încercarea reuşită de a-şi croi drum spre universalitate[21].

---

[20] Rómulo Gallegos, *Reinaldo Solar,* Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1945, p. 65.

[21] Andrei Ionescu, *Conştiința propriului destin artistic* în *Secolul 20*, nr. 8-9/1973, volum dedicat Americii latine, pp. 259-262.

Capitolul 10. Realismul magic şi realismul miraculos sunt fenomenele ce apar în Europa dar şi în America Latină, fiind reacțiile inovatoare ale construcției literare şi artistice proclamate de promotorul noi artei *novocentiste*, Massimo Bontempelli. De altfel, proza modernistă europeană îmbină liricul cu epicul, făcând uz de diverse procedee ale mitologizării şi percepției spațiului, apelând atât la referințe folclorice, arhaice, dar şi intelectualist-universaliste. Chiar dacă realismul magic apare la început de secol XX în Europa, el este îmbogățit după anii ’60 de literaturile hispanice şi nord-americane, presupunând transfigurarea realității prin mit, odată cu anularea limitelor dintre real şi fantastic, astfel încât miraculosul devine o altă fațetă a cotidianului. Explicația rezidă în faptul că, într-o lume convențională, în care omul se simte agresat şi mutilat de platitudine, singurătate şi lipsa comunicării, realismul magic aduce ***miraculosul***, şi implicit, omul redevine centrul de unde emană miracolul, iar realitatea plată şi uniformizată se estompează sub patina fanteziei creatoare.

Scriitorii latino-americani au preluat curentul în sine din Europa sub acelaşi nume: *realismul magic* (părintele lui fiind scriitorul venezuelean Arturo Uslar Pietri care îl aplică literaturii hispano-americane din anii ’50-’70). Fundamentarea conceptului o realizează cubanezul Alejo Carpentier care pune următoarea întrebare în prologul romanului său *El reino de este mundo (Împărăția acestei lumi)*, publicat în 1949: „Ce este istoria Americii Latine dacă nu o cronică a miraculosului transpusă în real?”. Altfel spus, el adaptează versiunea despre miraculos a lui André Breton, pe care o dezvoltă până la semnificația unui alt gen de realitate, vas comunicant cu lumea inconştientului, a viselor, paradisiac şi pământean în acelaşi timp, ce îşi propune explorarea de noi teritorii.

Fascinația acestei categorii estetice este studiată amplu de Tzvetan Todorov în *Întroducere în literatura fantastică*[22], arătând că evenimente supranaturale şi călătoriile miraculoase exprimă „o desăvârşită explorare a realității şi o expresie plenară a speranței”; mai mult, autorul diferențiază

[22] Tzvetan Todorov, *Întroducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Univers, 1973.

miraculosul – ce creează un univers de sine stătător – de fantastic, prin faptul că ultimul intervine cu brutalitate în cotidian introducând unii parametrii ce pot fi explicați totuşi logic. Pe de altă parte, Roger Caillois în *Eseuri despre imaginație*[23] susține că incompatibilitatea dintre lumea reală şi cea supranaturală se poate realiza numai într-un **spațiu mental** unde a dispărut credința în supranatural. Această opinie la care ne raliem coincide şi cu afirmația aceluiaşi André Breton, care observă, influențat de ezoterismul magic, faptul că suprarealul sintetizează banalul şi fantasticul, imediatul şi virtualul, realul şi irealul. Corelația dintre antinomiile rezultate se stabileşte prin metafore, analogii, metamorfoze şi recurențe mitico-arhaice, în acelaşi spirit al regenerării totale, fapt repetabil în literatură, aşa cum remarca Mircea Eliade[24].

Prin urmare, realismul miraculos şi realismul magic sunt mişcări artistice-literare ce schimbă perspectiva asupra lumii, conducând la o multiplicitate de spații şi timpuri, voci narative şi planuri subiective. Diferența între cele două ar consta în faptul că realismul miraculos se defineşte ca preocuparea stilistică de a zugrăvi irealul sau straniul ca ceva comun, parte a cotidianului, el neavând o expresie literară magică şi nu îşi propune ca finalitate trezirea emoțiilor, ci mai mult exprimarea lor printr-o anumită atitudine fantastică în fața realității, în timp ce realismul magic este răspunsul latino-american prin excelență dat literaturii fantastice din secolul XX.

Printre aspectele cele mai des întâlnite ale realismului magic amintim: conținutul de elemente magico-fantastice-intuitive (dar niciodată explicate), percepute de personaje ca parte a „normalului; timpul are o traiectorie distorsionată, ciclică şi nu liniară, conform tradițiilor disociative ale raționalității moderne; experiențele comune ale cotidianului includ trăiri supranaturale şi fantastice; spațiul este minim, vital, dinamizează conținutul acțiunii, dar se transformă uneori în atmosferă interiorizată, originară, mitică; schimbările de cronotop au loc chiar din perspectiva gândurilor şi viselor

---

[23] V. Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, Bucureşti, Univers, 1975.
[24] V. Mircea Eliade, *Naşteri mistice*, Bucureşti, 1995.

personajelor; preocupările stilistice chiar şi ilustrarea viziunilor „estetice" asupra vieții nu exclud situații reale, sociale.

*

Anul 1974 este marcat de apariția a două romane esențiale pentru literatura latino-americană a secolului XX, ne referim aici la *Yo, el supremo (Eu, Supremul)* de **Augusto Roa Bastos** şi *El otoño del patriarca (Toamna patriarhului*) de Gabriel García Márquez, ambele aşa-numite „romane ale dictatorilor".

În primul roman spațiul şi timpul sunt *demitizate* din ecuația istoriei, fiind plasate în miticul unei pure ficțiuni ce respectă totuşi veridicitatea dictaturii din istoria Paraguay-ului. Neexistând limitări la orizontul spațio-temporal, critica a insinuat chiar un *realism halucinant* în *Eu, Supremul*; de fapt, sub incidența puterii şi a veşniciei, spațiul conturat este labirintul sau coşmarul fantastic. În acest univers nu mai există ieşire, nici lucruri fireşti sau uz al rațiunii, totul devine angoasă generalizată, iar solidaritatea umană este înlocuită de singurătate şi patimă de trădare.

În cel de-al doilea roman citat, *El otoño del patriarca (Toamna patriarhului),* **Gabriel García Márquez** situează în prim plan figura lui Nicanor Alvarado, personaj care de fapt n-a existat, dar simbolizează dictaturile de pe întreg continentul latino-american. Scriitorul utilizează elemente din folclorul fantastic care reflectă punctul de vedere al oamenilor de rând, pentru care miracolele sunt o parte integrantă a vieții cotidiene: cârtițele înoată prin arbori, racii ies din supa fierbinte, gardeniile gândesc, plouă cu sânge, râurile se întorc la izvoare, găinile fac ouă pentagonale etc. Spațiul creat se aseamănă cu cel al unei cosmogonii, urmate la scurt timp de escatologie. Într-o lume a absurdului, moartea nu poate fi succedată de înviere, deci şi timpul este involutiv, iar istoria dictatorului rămâne ancorată într-o epocă a traumelor creației şi morții.

Prin urmare, deducem că la scriitorii latino-americani, imaginarul şi realul alcătuiesc o simbioză perfectă în căutarea dilemelor modernismului, dezvoltării spiritului critic şi încercării de a domina sau, cel puțin, de a

înțelege natura înconjurătoare. Totuşi, acest imbold este dificil şi supus riscurilor, fie ele exprimate de o natură fizică adversă, fie de sisteme politice dictatoriale. Singura alternativă pare a fi protestul, revolta şi critica realului obiectiv şi refugiul într-un imaginar deloc liniştit, ci împletit cu elemente istorice, alteori fabuloase, fantastice şi reale, himerice şi mundane, la care se adaugă şi amprenta fiecărei sensibilități auctoriale ce încropeşte întreaga structură a romanelor.

*

Miguel Angel Asturias, ca un adept declarat al realismului magic îşi structurează concepția literară pe ideea că imaginile transfigurate prin intermediul ficțiunii sunt chiar mai puternice şi revelatoare decât realitatea însăşi. Forța romanului său, *Hombres de maíz (Oameni de porumb),* derivă dintr-un limbaj vulcanic, expresie vie a simbolurilor şi miturilor, a căutării „sufletului național” şi prezenței indigene de sorginte *maya* în modelul societății din Guatemala. Preocuparea centrală în transfigurarea onirică a unei lumi ce depăşeşte edenicul sau grotescul, este găsirea expresiei indigenismului, iar marea descoperire este ***cuvântul***, ce capătă conotații magice. De fapt, natura înconjurătoare se transformă prin puterea limbajului, spațiul fiind metamorfozat mitic, prin înflorire, colorare, vegetații luxuriante etc. Cuvintele dobândesc alte semnificații, prin sugerarea de imagini, uneori mai vii decât realitatea obiectivă: licuricii sunt „lumânări în întuneric”; ninsorile abundente se aştern pe pământ din „ceruri de frişcă”; în incendiul izbucnit în craterul „El Tembladero”, flăcările iau forma unor ”mâini însângerate pictate pe pereții aerului” etc.

Astfel, în Guatemala lui Miguel Angel Asturias, natura nu este încremenită, ci devine o ființă umană: „pădurile *alunecau* de parcă ar fi fost ele însele nişte fugare”, însuşi mediul înconjurător trăieşte prin *locuitorii* care populează munții împăduriți sau prin trilurile păsărilor cu pene strălucitoare şi multicolore. Altminteri, şi ființei umane îi sunt asociate elemente aparținând regnului animal: oamenii apropiați războinicului Gaspar Ilóm sunt „iepurii galbeni”, – metaforă a solidarității şi vitejiei indiene – din regiunea Ilomului, spațiu a cărui credință se concentrează în ***porumb***, simbol al rasei, unității etnice şi culturale. În acelaşi timp, satul

Pisigüilito, „protejat” de păduri, este, utilizând sintagma lui Paul Alexandru Georgescu, „locul matricial” al comunității, spațiul armonios şi de credință în existența unui timp mitic şi în legenda naşterii omului din porumb, alimentul sfânt al indienilor. Cu toate că spaniolii cuceritori au inoculat acestor popoare religia creştină, indigenii nu au uitat credințele străvechi, iar locul în care trăiesc este tocmai de aceea un spațiu opac, impregnat de misticism. Totuşi, ca model de organizare, el nu aminteşte de o organizație tribală, ci mai mult de un sat tipic european, aşa cum s-a impus el prin procesul de colonizare. Locul satului în comunitatea indiană deține o importanță centrală, reliefată prin limbajul epic ce circumscrie cele trei situații istoric simbolice: rezistența **indigenilor** care sunt încă ancorați în timpul şi spațiul lor mitic, statutul **metişilor** (*los criollos* sau *los ladinos*), având rolul de a transforma mentalitatea tradițională, şi respectiv, penetrarea, câteodată dramatică, a **civilizației** oraşului.

Procedeele şi transformările miraculoase sunt din cele mai diverse: ***antropomorfizarea spațiului***, vrăji, incantații, rituri, ceremonii, elemente fantastice, călătorii labirintice prin spații şi timpuri posibile sau uneori anulate de magie, ce dau senzația de haos, singurul element călăuzitor fiind credințele religioase. În esență, proiecția fantastică care domină povestirea este determinată de alternarea celor două religii: creştină şi maya. Concret, războiul iscat între cele două lumi este câştigat de lumea colonizatorilor, însă în planul mitico-simbolic, Gaspar Ilóm se aruncă în râu, văzându-şi oamenii exterminați de poliție, ceea ce se traduce printr-o victorii a viziunii *maya* asupra lumii. Aceasta rezidă în cristalizarea unui spațiu al atemporalității, transcendental şi invincibil, revelat în ultima secvență de către fiul lui Gaspar, simbolul noii generații şi al reaşezării porumbului ca valoare sacră şi integrantă mediului înconjurător.

*

Romanele lui **Mario Vargas Llosa** aparțin unei literaturi încărcate de semnificații ce pot fi interpretate din perspective multiple. Spațiile predilecte ale scriitorului peruan provin din mediul natural (fie ample deşerturi, fie jungla amazoniană plină de hățişuri, cu drumuri întortocheate şi ruine ale aşezării utopice aparținând „dezmoşteniților soartei”); mai

apoi, acest plan este completat cu cel social şi chiar urban, fapt ce are rolul de a evidenţia, în general, degradarea şi anularea spaţiilor temporale, mai ales atunci când sunt reliefate efectele destructive.

Spaţiul *Canudos* din *La guerra del fin del mundo (Războiul sfârşitului lumii)* reprezintă simbolul renaşterii spirituale a omului, locul dobândind toate caracteristicile unui spaţiu mitic, fiind sacru prin însăşi destinaţia lui: este spaţiul ales pentru regenerare, unde nişte oameni ostracizaţi de lume îşi propun să lupte pentru construirea şi apărarea unui nou mod de a trăi. Lumea nouă se naşte, aşadar, în virtutea altor legi de viaţă, într-un loc împrejmuit ca o cetate şi protejat cu străşnicie împotriva oricăror influenţe negative. Factorul de coeziune al nucleului format îl reflectă solidaritatea umană a locuitorilor-eroi şi maniera în care se jertfesc unul pentru celălalt, încercările la care se supun, munca, schimbările survenite în atitudinea şi sufletele lor, adaptarea şi lupta chiar detaşată, deoarece în final, inclusiv moartea devine doar un rit de trecere spre renaştere spirituală, fie privită colectiv, fie individual. Miticul se instaurează treptat şi profund, fiind fundalul pe care se derulează iniţierea personajelor în taina vieţii şi a existenţei creştineşti.

În ceea ce priveşte construcţia unei lumi proprii, edificată prin lovituri de secure în miezul pădurii peruane, aceasta se regăseşte în strădania şi dorinţa lui *Fushía* din romanul *Casa verde* de acelaşi autor. Insula în care acesta îşi va construi refugiul este un spaţiu labirintic, aparent edenic, dar care poate fi şi ostil şi advers naturii umane. *La casa verde* are mai multe centre sau prim-planuri, punctele de vedere sunt multiple, spaţiul şi timpul se intersectează în scenarii diverse, diametral opuse. În afara „insulei lui *Fushía*", acţiunea spaţio-temporală oscilează între „templul" creştin al Misiunii religioase de la Santa María de Nieva şi spaţiul păgân, reprezentat de bordelul Casei Verzi. Centrul misionar reprezintă o confluenţă de civilizaţii într-o lume sălbatică şi dură, unde comunicarea umană este aproape imposibilă.

De fapt, construirea Casei Verzi semnifică un act emblematic şi definitor al dorinţei de întemeiere, este un nucleu care polarizează o parte a

mişcării centripete, provenite din spațiul împădurit, în duel cu cel urban, sau lumea păgână în conflict cu cea creştină. Totodată, însăşi mişcarea centripetă", recognoscibilă în proza lui Vargas Llosa, se fărâmițează în spații concentrice, oglinzi ale căutării armoniei instabile între om şi peisaj. Altfel spus, scopul găsirii unui punct central al Americii, unde identitatea ar fi căpătat un sens şi locuitorii ei o ordine coerentă a realității, pare a se fi pierdut în magma verde a pădurilor şi junglelor, iar întreg continentul este un focar de dispersie fatală şi devoratoare.

Astfel încât se poate afirma că spațiul american a fost cucerit de la periferii înspre interior, cu mențiunea că punctele de la care se pleacă şi la care se ajunge sunt o multitudine de locuri geometrice (sistem de locuri) labirintice, diferite şi totuşi identice ca manifestare literară. Romanele care aparțin acestei mişcări au *cosmicizat* – în termenii lui Mircea Eliade – o zonă necunoscută, pentru a o face accesibilă, constituind adevărate acte de creație prin cuvânt, având o dimensiune aproape biblică. În acest sens, *Războiul Sfârşitului Lumii*, al aceluiaşi autor este, de altfel, o parabolă inversă a istoriei biblice.

*

Întâlnirea dintre textul romanului *Cien años de soledad (Un veac de singurătate) de* **Gabriel García Márquez** şi orizontul de aşteptare al publicului universal a dus la o reinterpretare a mitului paradisului pierdut, reconstruit în satul ***Macondo***, fapt literar ce se înscrie la confluența mai multor ideologii hispanice, cu proiecții înspre propriul trecut şi înspre necesitatea vitală a omului de a „se simți" înrădăcinat într-o tradiție mitică. Opera columbianului îmbină elemente care transcend realismul magic: realul alternează cu fantasticul şi folcloricul, cotidianul obişnuit este presărat cu fapte trăite şi inventate ale unei realități rezultată din exacerbarea unor aspecte derivate din realul imaginar.

Modalitățile sunt din cele mai diverse: de la creațiile suprarealiste ale imaginarului folcloric se ajunge la fabulos, hiperbolic, făcând uz de inflexiuni comice, tragice, absurde, naive, pline de substanță. Drept consecință,

spaţiul şi timpul, ca unităţi epice esenţiale, dobândesc caracteristici flexibile şi poliforme, se dilată, se micşorează sau se suprapun. Cu alte cuvinte, chiar dacă acţiunea se desfăşoară în satul Macondo, acesta reprezintă simbolul viu al Columbiei, al întregii Americi şi al lumii. Locul ca materialitate vine dublat de timp – element volatil –, care deşi creează impresia de linearitate, este perpetuum şi ciclic, prin chiar condiţia operei de text manuscris, citit de ultimul reprezentant al familia Buendía. Treptat, orizonturile spaţio-temporale se deschid într-un evantai circular, având menirea de a cuprinde în paralel meditaţiile asupra condiţiei umane. În acest sens, atât începutul cât şi sfârşitul romanului se încadrează în parametri mitici; biblic, este vorba despre căutarea unui loc pe pământ, în urma săvârşirii păcatului originar, are loc întemeierea unui spaţiu izolat de lume şi care pare paradisiac.

Dacă ne rezumăm la definiţia mitului ca „o poveste explicativă a originilor", este evident că romanul *Un veac de singurătate* rescrie miturile cosmogonice într-un sistem semiologic vecin cu animalitatea. Primului Macondo cel primitiv, i se suprapune un al doilea Macondo destinat colonizatorilor nord-american, iar din conflictul iscat rezultă degradarea ulterioară a întregului sat. În final, locul se reîntoarce inefabil la propria substanţă a originilor, pentru a urma un destin similar, iar ciclicitatea creaţiilor şi distrugerilor progresive aminteşte de modelul filosofiei indiene şi de viziunea totalizatoare asupra existenţei inspirată de romancierii ruşi ai secolului al XIX-lea sau de opera lui William Faulkner.

Capitolul 11, intitulat **Argentina sau eterne pendulări americano-europene**, este cel mai amplu capitol al lucrării, dedicat spaţiului creat de literatura semnată **Jorge Luis Borges**, cu referinţe, pe alocuri, la unele romane ale conaţionalilor săi, Roberto Arlt şi respectiv, Julio Cortázar. Studiul are doi poli de analiză: întoarcerea spre *argentinitate* circumscrisă unui oraş semi-imaginar, Buenos Aires, şi respectiv, proiecţia universalistă care induce o arhitectură figurativă a limbajului.

Pentru a putea aprofunda literatura borgesiană, sunt parcurse etapele creaţiei borgesiene şi miturile culturii argentiniene: tango-ul, *los cuchilleros,*

los gauchos, conceptul de *suburbie* şi inerenta *frontieră* între spaţiu citadin şi ruralitate (Pampa), elemente ce dobândesc valenţe cosmice pentru autor. Sunt urmărite, aşadar, cele două constante borgesiene care traversează întreaga sa operă: mitologia Buenos Aires-ului şi speculaţiile filozofice, observate mai mult în proza de maturitate şi doar succint în creaţia eseistică şi poetică. Suntem de părere că *spaţiul Borges* trebuie interpretat în viziunea lui Gaston Bachelard a „spaţiului fericit", un spaţiu al intimităţii sau al unei *încrederi cosmice*, spre care tinde expresia literară. Ca atare, spaţiul borgesian nu este unul strict material, geometric şi pur exterior, al obiectelor propriu-zise care îl alcătuiesc, fie ele leit-motive foarte bine integrate în topologia creată (biblioteca, hexagonul, Sudul, tigrii, trandafirii galbeni, periferia, oglinzile sau pure frânturi de geografie cosmopolită), ci un spaţiu imaginar care multiplică la infinit în oglindă realitatea.

Subcapitolul „**Scriitorul şi oraşul. Semnificaţii autohtone**" introduce simbologia urbană a secolul XX, alături de alte manifestări literar-estetice ce revendică oraşul ca spaţiul ideal pentru evaziune, imaginaţie şi poezie, fiind totodată şi loc ce suscită repulsie, năucire, fragmentare sau însingurare umană. De la Whitman la Lorca, de la T. S. Eliot la Joyce, I. Calvino sau G. Simmel, sunt conturate aspectele unei psiho-geografii citadine, unui joc utopic sau unei derive imaginare, celestiale sau infernale, unde oraşul devine el însuşi protagonist şi stare de spirit.

Pentru Borges, poetul, Buenos Aires reprezintă acel spaţiu nedefinit, cu porţiuni virane şi nenumărate curţi interioare, situat între câmpie şi casele mărginaşe, fiind locul fecund ce indică geografic şi afectiv iniţierea procesului de germinare a adevăratului suflet modern, total diferit de imaginea futuristă, socială şi morală, evocată de proza lui Roberto Arlt sau de cea anterioară, purtătoare a virtuţilor supreme după cum sublinia D. F. Sarmiento în *Facundo, Civilizaţie şi barbarie.* În acest sens, şi Ernesto Sábato atingea în eseul său „Cei doi Borges"[25] problema fragilităţii centrelor

[25] Ernesto Sábato, "Los dos Borges" cons. în trad. fr. L'Herne: J L. Borges, Ed. l'Herne, 1981, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, pp. 168-178.

urbane, care atrage după sine sentimentul finitudinii şi efemerului, cumulat cu o anumită nostalgie gânditoare şi tristeţe iremediabilă a argentinianului aflat în faţa unor teritorii *giganteşti, abstracte, dezolante, fără limite.*

În afara de alternanţa antitetică oraş-câmpie şi suprapusă oarecum peste aceasta, o altă dihotomie a culturii argentiniene este cea care opune spaţiul naţional celui european, dat fiind că pentru foarte mulţi scriitori argentinieni, *Oraşul* a semnificat imaginea Europei. În acelaşi timp, persistă ideea de *spaţiu sud-american periferic şi cultural tributar*, într-o formă exagerată faţă de referinţa europeană, aşa cum este cristalizat, spre exemplu, în *Radiografia pampei*[26] de Ezequiel Martínez Estrada.

Conchidem deci, conform încadrării corespunzătoare perioadei, că miturile oraşului sunt preponderent politice: metafora oraş-port, sau a străzilor înghesuite şi arhitecturii utopice ce a *dezgolit* ca o maşină feroce, centripetă, restul ţării, sacrificându-l intereselor litoralului urban. Drept consecinţă, Borges construieşte un peisaj neatins de modernitatea agresivă, unde încă se mai pot vedea vestigiile câmpiei, spaţiu etern pe care îl caută prin cartierele marelui oraş, ghidându-se pe hazard şi pe renunţarea deliberată la locurile unde oraşul modern îşi înfige tentaculele-i civilizatoare. Astfel, scriitorul a elaborat o adevărată hermeneutică a conceptului „periferie" (înţeles ca limită, coastă, plajă, mal etc.) sugerând o re-lectură a unui spaţiu imaginar, a unei tradiţii ce trebuie reluată, chiar pervertită pentru a induce imaginea în revers a unui oraş modern, lipsit de calităţi estetice şi metafizice. În acelaşi timp, noutatea pe care o aduce Borges, admirabil surprinsă de Roberto Juarroz[27], constă în intuiţia schimbării centrului metafizic. De altfel, vocaţia borgesiană pentru periferii nu este decât în aparenţă excentrică şi parţial romantică, subliniază criticul, fiind intuiţia decisivă a unui *axis mundi* care şi-a schimbat coordonatele. În acest caz,

[26] Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1942, *Radiografia Pampei,* în traducerea lui Andrei Ionescu şi Esdra Alhasid, prefaţă de Edgar Papu. Note de Mircea Rădulescu, Bucureşti, B. P. T. Minerva, 1976.

[27] Roberto Juarroz, „Adrogué, Borges y las periferias" cons. în trad. fr. L'Herne: J L. Borges, Ed. l'Herne, 1981, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, pp. 194-195.

credem că evocările borgesiene nu sunt decât materializarea nostalgiilor sale pentru un *centru-vagabond*, relativ şi fantasmal, care îl exiliază pe autor într-un „periferism” psihologic, personal, uman, creator. În ultimă instanță, conform opiniei lui Roberto Juarroz, „Borges, periferia lui Borges este poate centrul său”[28].

Subcapitolul „**Semnificații universale**” dezvăluie o multitudine de forme spațiale ale scriiturii borgesiene, corelate în timp şi în funcție de un centru sau o periferie proiectate bi-demensional. Spre deosebire de prima etapă a scrierilor borgesiene, când determinarea unei margini era importantă pentru stabilirea unei referințe spațiale, la maturitate, spațiul devine pentru Borges o simplă limită arbitrară, ce opacizează lipsa de delimitări şi infinitatea timpurilor şi spațiilor. Astfel, în nuvela *Biblioteca lui Babel*, proiecția este un sistem de drepte perpendiculare ce se intersectează şi formează o construcție infinită de rafturi, destinul final fiind cărțile, adică spațiul complet care umple perfect golul din univers. În plus, fiecare hexagon se defineşte armonios printr-o structură ce aminteşte de geometria unui fagure de miere, fiind o adevărată rețea a juxtapunerilor spațiale, unde centrele sunt „absorbite” de complexul construcției. Fiecare linie arată spre un punct de intersecție, se transformă în centru de expansiune şi generează o forță, o tensiune virtuală imensă. Ca răspuns, Borges propune modelul unei restrângeri cosmice la ***o singură carte*** **(**sau un singur hexagon), idee înrădăcinată în concepția că totul a fost scris odată şi literatura nu este decât re-scriere a Cărții Unice Originale.

Referitor la structura spațiului borgesian, Raphaël Lellouche[29] afirma că este ambiguă, în *acelaşi timp labirint, amfiteatru şi arhitectură descătuşată, cuprinzând forme circulare, chiar secrete*, ce ar putea fi raportate mitic la două tipuri de reprezentări: ***cea creştină*** a Infernului (Dante) şi ***cea gnostică*** a lumii ca închisoarea sufletului, opinie la care se raliază şi Cornel Mihai Ionescu definind ficțiunile lui Borges conform unui **model al heterotopiei**.

---

[28] *Ibidem.*

[29] Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Ed. Balland, 1989, pp. 84-94.

Povestirea *Funes cel ce nu uită*[30] dezvoltă un sistem similar al proiecțiilor, introducând două puncte de vedere distinct conturate, iar imobilitatea personajului devine un artificiu al autorului pentru a limita unghiul de proiecție şi a crea vertij, deoarece nu există posibilitate de uitare sau de sinteză.

În *Moartea şi busola*[31], povestirea este dominată de un romb perfect, situat între cele patru puncte cardinale, figură ce devine vizibilă pe măsură ce avansează narațiunea. Funcția sa este de a evidenția expresionismul locului, iar în acest caz special, de a pregăti ambianța pentru final, evidențiindu-i formele groteşti, simetrice şi manieriste care alcătuiesc casa de provincie.

Conjuncția între direcția verticală şi orizontală determină o tensiune dinamică ce denotă efemeritatea şi vulnerabilitatea traiectoriei vieții şi existenței, povestirea încheindu-se cu o moarte calculată şi explicată până la ultimul detaliu. Astfel, motive labirintice, haotice, asocieri nebuneşti de obiecte şi cuvinte, lipsa unei perspective cu excepția oglinzilor îngrozitoare ce se multiplică la infinit şi dorința de a ascunde totul chiar şi ultimul simț al orientării, de a insinua absența şi moartea, devin fire narative, compacte şi armonice.

De fapt, Borges încearcă prin proza sa să domine timpul şi spațiul, fiind obsedat de primul element şi raportarea sa la al doilea, centrul nuclear al creației sale fiind relația între Om şi Univers. Totodată, autorul distinge două tipuri de labirinturi: unul ce aparține zeilor şi este infinit, copleşitor şi haotic pentru ființa umană; ca atare, omul va încerca să se sustragă şi să-şi construiască un al doilea labirint, mai ordonat, conform unei geometrii proprii, în care să-şi integreze gândurile, căminul, străzile, oraşul, dar şi creațiile, implicit cultura şi literatura. Spațiile ireale proiectate geometric au tot formă de labirint, însă fiind creațiile omului, ele sunt subiective, deci nu

30 V. J. L. Borges, *Opere 1*, Volumul *Artificii* (1944), Trad. Cristina Hăulică, Andrei Ionescu şi Darie Novăceanu, Îngrijire şi prezentări: Andrei Ionescu, Bucureşti, Univers, 1999, pp. 324-331.

31 *Ibidem*, pp. 340-350.

revelă adevărata realitate. Spre exemplu, o astfel de lume este cea denumită de povestirea cu acelaşi titlu, *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, un spațiu oniric, dar totodată continent, limbă, ştiință şi literatură imaginare. El este mai puternic decât spațiul real, deoarece proclamă libertatea totală de a crea material şi verbal obiecte închipuite, impuse realității prin forța imaginară-creatoare *sui-generis*.

Pentru a desăvârşi acel spațiu creat, Jorge Luis Borges defineşte mai întâi noțiunea de timp, pe care îl circumscrie aceleiaşi circularități inspirate de Nietzsche şi filosofia indiană; de aici, conchidem că şi spațiul este intrinsec legat de dependența mişcării în cerc, de la care omul nu se poate sustrage.

Credința în lumile paralele este dezvăluită în *Grădina potecilor ce se bifurcă*, prin intermediul lui Ts'ui Pen şi eforturilor sale de scrie o carte plurivalentă şi de a construi un labirint. Cartea este elaborată pe parcursul a treisprezece ani şi oferă soluții nenumărate, suprapunând timpuri şi spații diferite şi fragmentare într-o alegorie a hazardului, mereu prezent în destinul uman. În plus, omului i de oferă posibilitatea de a *călători* în aceste orizonturi spațio-temporale, iar spațiul este acelaşi în momente distincte sau invers, timpul e simultan, chiar dacă locurile sunt altele.

Ideea universului ca scriitură sau carte a lui Dumnezeu este tema centrală a volumului *Aleph.* Dorința şi ambiția omului de a dezlega misterele universului şi a descoperi, dincolo de cultură şi literatură, chintesența făpturii sale pare a fi o condamnare la multiplicitate şi moarte. Aceasta din urmă este actul suprem al ritului de trecere, sugerat de autor cu o perplexitate metafizică, prin anxietatea rătăcirii în spații interminabile; iar sfârşitul, ca revelație finală, duce cu el impresia autentică asupra lumii, care este reală numai în măsura în care este trăită de fiecare individ.

În esență, spațiul şi universul, reliefat de câteva dintre cele mai importante povestiri borgesiene, este o Bibliotecă infinită ce cuprinde toate cărțile care s-au scris şi se vor scrie vreodată, atitudine ce declară fățiş sensul literaturii de a multiplica posibilitățile realului şi conduce la texte ce sunt universuri labirintice ele însele, metaficțiuni care se recreează prin

scris sau prin lectură. De-a lungul creațiilor sale, Borges încearcă să reordoneze, prin imaginație, geometrie, vis, totalizare simultană, universul real. Lumea sa este dominată de extensiunea universală a principiului identității gândită prin comparații şi analogii, integrată *în sfera miraculoasă a unui Aleph cuprins în podul palmei*[32].

Rezultă că la Borges, spațiul ca şi timpul se nasc mereu, iar universurile configurate prin vis, lectură sau aventura existențială sunt infinite. În mod cert, influența pe care a exercitat-o autorul asupra celorlalți scriitori hispano-americani a fost importantă, iar concepția lumii ca labirint, haotic şi lăsat la voia hazardului se poate aplica asupra percepției spațiului întregii literaturi regionale din jurul lui Río de la Plata.

*

Opera lui **Julio Cortázar** stă sub aparența *escapismului* şi a *fugii* de propria realitate, reliefând traiectorii ale călătoriilor inițiatice determinate de mişcarea centrifugă, unde, spre deosebire de tendința centripetă, analizată la Vargas Llosa, García Márquez sau prima etapă de creație borgesiană, căutarea originilor este îndreptată spre modele culturale universale deja consacrate.

Concret, Cortázar îşi plasează romanul *Rayuela (Şotron)* între cei doi poli: Paris şi Buenos Aires, într-o metaforă a unei *axis mundi* ale cărei extreme sunt de fapt Cerul şi Pământul sau spațiul imaginar „schițat" grafic de jocul de copii cu acelaşi nume. Sărind cu abilitate dintr-un pătrat într-altul, acest itinerar reprezintă esența căutării *omphalus*-ului sau centrului unei identități americane încă vulnerabile: „Veşnic sfârşesc prin a mă referi la centru fără cea mai mică garanție că ştiu ce spun, mă las prins în capcana fragilă a geometriei după care încearcă să se orânduiască viața noastră de occidentali: Ax, centru, rațiune de a fi, Omphalos, nume al nostalgiei indoeuropene."[33]

---

[32] P. Al. Georgescu, *Literatura hispano-americană într-o lume sistemică.*, pp. 93-97.

[33] Julio Cortázar, *Şotron*, trad. rom. de Tudora Şandru Mehedinți, Bucureşti, Univers, 1998, (fragmentul – 2 –), p. 17.

Astfel, pentru Horacio Oliveira, schema trasată de şotron se transformă într-o adevărată obsesie, pe măsură ce semnificaţia lui nu mai este un simplu act ludic, ci o metaforă simbolică a căutării existenţiale. Totodată, prin joc se reduce distanţa din spaţiul real, străbătută de Oliveira, incluzând: „plecarea", mişcare ascendentă, căutând cerul dinspre teluric în călătoria sa de la Buenos Aires la Paris, şi respectiv, „întoarcerea" dinamică, total descendentă, adevărată cădere într-o zonă tangenţială, unde Parisul se sfârşeşte şi Buenos Aires-ul începe. Aşa precum regula şotronului este transpunerea în spaţiu a unei distanţe, chiar dacă redusă la o altă scară dimensională, la fel Horacio Oliveira are nevoie de „mişcare", pentru a efectua călătoriile propuse. Aşadar, căutarea centrului devine o mişcare circulară de elaborare explicită a unei *mandala*, ceea ce în sanscrită înseamnă „cerc"; altminteri tibetanii înţeleg prin aceasta „tot ce se construieşte în jurul lui". Formele sub care apare sunt fie labirintice, fie spiralate, simboluri ale unui tot care leagă, înnoadă, învălmăşeşte, copleşeşte şi creează haos temporal dar şi spaţial (circul sau casa de nebuni reprezintă centre de viaţă ce simbolizează imaginea desacralizată a lumii).

Cu toate acestea, între evaziunea totală şi asumarea reală a istoriei, *pledăm pentru distrugerea, anularea spaţiului străbătut de-a lungul călătoriei circulare şi eliberarea de opţiunile omului american între „aici" sau „acolo", în favoarea lui „a fi"*. Printre influenţele culturale care se întrepătrund în opera lui Cortázar se află, elemente ale filosofiei budhiste, percepute mai mult din prisma psihologiei occidentale, motivul labirintului la fel de obsedant ca la Borges, atribuindu-i-se o importanţă magică. Prin urmare, numai distrugând spaţiul şi alternativele false, li se permite eroilor şi, generalizând, omului american, să *existe* într-adevăr.

*

Ca atare, în mozaicul de romane şi povestiri de la Munţii Anzi la Atlantic, de la satele mitice la marile capitale europene, „spaţiul american" se dovedeşte a fi reactualizarea permanentă a ambivalenţelor: unitate în diversitate, tradiţie şi înnoire, civilizaţie şi barbarism şi multe alte perechi

antinomice. O căutare a centrului care în timp devine loc geometric şi existenţial, demonstrând că, în pofida numeroaselor rupturi sau fragmentări, sistemul de locuri are „sanctuarele" şi cărările lui secrete ce conduc printr-o literatură indiscutabilă de la regiune la univers.

Capitolul 12. Spaţii literare britanice și americane abordează succint câteva dintre operele de seamă de limbă engleză care au influenţat mişcarea literară ibero-americană sau care ulterior, s-au inspirat din realismul magic, în încercarea definirii curentului etichetat drept „realismul postmodern". În cadrul secolului al XX-lea, literaturile nord-americană şi europeană (mai mult cea vestică) au păstrat structurile mitice promovate de realismul magic sau au contribuit la diversificarea procedeelor de mitologizare, ceea ce înseamnă că semnificaţia lor diferea adesea de sensul original, fiind adecvată noii lumi moderne şi postmoderne. Din acest punct de vedere, se poate afirma că dimensiunea spaţio-temporală a literaturii create permite existenţa unor ***spaţii*** deosebite, care alternează de la cel paradisiac, la cel apocaliptic, infernal, virtual sau artificial, având uneori repercusiuni nefaste asupra lumii şi locuitorilor săi.

Literatura irlandezului **James Joyce** se revoltă împotriva stilului victorian al literaturii secolului al XIX-lea, printr-o dublă angajare: pe de o parte, se constituie într-un manifest al abordărilor realiste, reliefând eşecurile şi dezamăgirile societăţii, iar pe de altă parte, reflectă o natură simbolică, aceea a universalului care transcende cadrul social britanic sau irlandez. *Oraşul* este ilustrat la confluenţa dintre secole ca mediul predilect de manifestare a modernităţii, dar şi spaţiul angoasant, degradant, neprimitor, unde cultura este adesea lipsită de strălucire, neoferind posibilităţi reale de realizare a expectativelor spirituale. În virtutea aceleiaşi neîncrederi în finalitatea existenţei, scriitorul irlandez apelează la discontinuităţi temporale şi eterogenităţi spaţiale pentru a contribui la constituirea unei incertitudini asupra subiectului, personajelor şi oraşului însuşi. De fapt, nuanţarea acestuia în tonuri de brun, cafeniu şi gri au tocmai rolul de a amplifica înstrăinările şi rupturile, atât în plan moral, cât şi narativ, creând un spaţiu urban polifonic ce devine metaforă a locului.

Oameni din Dublin[34] sunt de fapt cincisprezece nuvele care evocă un oraş care trăieşte amorţeala, printr-o topografie haotică dominată de clipe derulate cu lentoare. În realitate, încercările vieţii personajelor şi senzaţiilor lor sunt şi itinerariile cronologice ale unui oraş privit de Joyce ca un organism viu, având perioadele sale de naştere, maturitate, viaţă publică (social-politică) şi moarte, fapt ce reiese inclusiv din structura volumului.

Din analiza câtorva din cele mai semnificative povestiri, deducem că Dublinul zugrăvit de James Joyce simbolizează tulburările şi frământările unei lumi la cumpăna dintre secole. Criticii operei sale au sesizat faptul că mecanismul artistic al fiecărei nuvele este declanşat simbolic de imaginea potirului sfărâmat. Ca atare, într-o asemenea lume cenuşie şi sub povara iluziilor de viaţă înfrânte, personajele îşi derulează viaţa fragmentar în labirintul uneori absurd, alteori tragic, ironic sau pur şi simplu advers. Tocmai datorită acestei trăsături a urbanităţii moderne, „oraşul apare astfel de două ori distrugător: îşi distruge propria realitate în interior, impurifică şi devorează cadrul natural, în exterior"[35] .

În acelaşi timp, Capitala reprezintă centrul lumii irlandeze, locul de unde *dubliniada joyciană* reverberează circular şi concentric. Simbolismul oraşului centru apare în mai toate cosmogoniile şi mitologiile universale, iar în acest context, Mircea Eliade afirma: „orice oraş sacru sau rezidenţă regală este „un munte sacru", devenind astfel Centru, (…) fiind un Axis Mundi, oraşul sau templul sacru sunt considerate ca punct de întâlnire între Cer, Pământ şi Infern" [36]. În mod similar, Dublinul se caracterizează prin imaginile alegorice sugerate de *omphalos*, cer, păduri, munţi, labirint sau elementele naturii ca şi substanţe primordiale (apă, aer, foc, pământ), toate consubstanţiale cu o anume identitate naţională, cea irlandeză. **Mitul**

---

[34] James Joyce, *Dubliners (The Corrected Text, The Explanatory Note by Robert Scholes)*, London, Jonathan Cape, Thirty Bedford Square London, (1914), 1967 cons. în traducerea Fridei Papadache, *Oameni din Dublin*, Bucureşti, RAO, 1995.

[35] Édouard Bonnefous, *Omul sau natura*?, trad. Adrian Costa, Bucureşti, Editura Politică, 1976, p. 99.

[36] M. Eliade în *Mitul eternei reîntoarcer*i, trad. Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Ed. Universul Enciclopedic, p.19.

originar sau cel al întoarcerii la origine se împleteşte cu cel al nostalgiei Paradisului pierdut, de evocare perpetuă şi încercare de a recrea ceea ce a fost odată centrul spiritualității europene. Circularitatea este unul dintre motivele specifice acestui tip de mentalitate pe care îl sugerează atât meta-structura povestirilor, temporalitatea fragmentară sau concepția joyciană despre lume şi modernitate aflată la intersecția între progres şi criză.

Combinație de ficțiune şi realitate, universul imagologic al oraşului sugerează o multitudine de stări-personaje precum monotonia, singurătatea, mizerabilitatea, deprimarea, provincialismul, dar propune şi ascuțite dileme asupra religiozității catolice, patriahalității, colonialismului britanic sau ospitalității. Aşadar, Dublinul este suma locațiilor şi instituțiilor ce o compun, totodată traseu al unui popor şi de asemenea, hartă ce trebuie descifrată de cititor. În acest sens, fiind plămădită din aceeaşi esență cu potirul, cartea joyciană este păstrătoarea secretelor dublineze, semn al valorilor spirituale, culturale şi identitare, în ultimă instanță, un spațiu al cunoaşterii care se sedimentează pe propria mitologie.

*

Afirmarea unor noi modele de creație sau de spații s-a produs în America de Nord printr-un proces similar modernismului european sau realismului magic, datorat necesității creatoare, consacrării unui nou tip de sensibilitate în arealele geografice corespunzătoare şi respectiv, prestigiului recunoscut al unor scriitori geniali.

William Faulkner este cel care continuă magistral proiectul inițiat de precursorul său, Thomas Wolfe, de a scrie epopeea Americii, sub forma unei narațiuni ce povesteşte existența unor mari clanuri, efectul operelor lor fiind includerea Sudului american într-o perspectivă mai largă, națională şi apoi universală. Mai mult, Faulkner porneşte de la locul său de baştină, confundat undeva cu teritoriul real din statul Mississippi, căruia îi conferă valențe mitice, imaginare, sub numele de *Yoknapatawpha*. Autorul realizează harta imaginară a unui loc pe care îl populează cu personajele copilăriei, din timpurile indienilor până la mijlocul secolul al XX-lea, reînviind într-o adevărată Saga, destinul unui ținut şi al unor familii, cu adânci rădăcini reale. Mai mult,

W. Faulkner respinge prezentul, într-o încercare de a exalta valorile tradiționale ale trecutului şi impactul lor asupra locuitorilor comitatului (mitul aristrocratic şi o anumită mentalitate regională spre deosebire de mitul pasiunii din America de Sud, după cum observa Virgil Stanciu). De asemenea, civilizația tehnologiei şi a maşinilor semnifică o violare a legilor antice instituite între om şi natură; totuşi, această perturbare a echilibrului ancestral este percepută ca inevitabilă de către personajele faulkneriene.

Model ancestral al indienilor de stabilitate şi armonie cu natura nu se transpune planului social-politic al societății actuale, orizonturile spațiale rămânând separate. Motivul îl constituie dominarea personajelor de linearitatea timpului, ele neîncercând să evadeze din acesta, în pofida sentimentelor de nostalgie pe care le au, aşa cum se întâmplă în proza realismului magic hispanic, unde lumea mitico-imaginară este parte integrantă a realității continentului sud-american. În consecință, se pot trasa anumite influențe şi asemănări ale operei lui William Faulkner cu literaturile hispanice, precum şi aspecte referitoare la natura şi geografia comună, la condițiile naturale, istorice şi sociale, traversate în dezvoltarea celor două Americi. În aceeaşi ordine de idei, persistă un acut sentiment de respect acordat tradiției, poate a necesității de a avea anumite modele prestabilite într-o cultură nouă. Căutarea acestor modele şi adesea, (re)găsirea lor în culturile precolumbiene îi apropie pe hispano-americani şi de literatura est-europeană, regiune a cărei cultură păstrează multe elemente vii ale culturii arhaice. Similitudinile şi corelațiile care apropie spații atât de îndepărtate nu sunt decât dovada prestigiului de care s-au bucurat literaturile de valoare, nefiind vorba de o preluare mecanică a tehnicilor şi metodelor, ci de o sinteză originală între noile tendințe propuse de secolul XX şi fiecare subiectivitate auctorială în parte.

*

Spațiul literar al Europei Occidentale şi cel britanic cunosc, după anii ’60, o nouă manieră de a se raporta la realitate, în sensul unor creații care, fie continuă poetica mitologizării inițiată magistral la început de secol de

James Joyce şi alţi modernişti, fie marchează aşa-numita ruptură postmodernă, fapt ce a fost interpretat de critică drept revanşa dată realismului magic latino-american. Printre operele de seamă se înscriu şi romanele *Magicianul* de **John Fowles** sau *Pământul apelor* de **Graham Swift**.

În primul roman, *Phraxos* reprezintă spaţiul sacru care, printr-un paralelism de tip *Bildungsroman*, devine insula ce cumulează aventurile profesorului englez, la fel cum alte insule greceşti au reprezentat încercările dificile trăite de Ulise la întoarcerea spre Ithaca. În prezentul roman post-modern, locul, ca atare, este paradisiac: este de o frumuseţe deosebită, situat în mijlocul mării, cu livezi de măslini şi dealuri însorite, umbrite pe alocuri de pini verzi şi parfumaţi. Insula este populată de nimfe, păsări sau animale, iar puţinii locuitori trăiesc în atemporalitate, într-un mod aproape edenic. În acelaşi timp, orice experienţă, oricât de măruntă, poartă amprenta unei descoperiri, având conotaţie cosmică. Astfel, studierea unei pietre, mersul pe jos sau întrezărirea unei păsări, transpun eroul din lumea sa exterioară într-un spaţiu care îl izolează, exacerbându-i atitudinile. Ceea ce înainte de a ajunge pe insulă era frivolitate şi ignoranţă, devin pe teritoriul grecesc o conştientizare măcinată de mister şi labirinturi spaţiale, mentale, care provoacă umilire, rănire, limitare a libertăţii, iar lumea reflectă un imens teatru unde măştile se joacă de-a Dumnezeu, fapt ce sporeşte misterul şi incertitudinea.

Cel de-al doilea roman, *Pământul apelor,* inspirat de realismul magic latino-american, revelă alt spaţiu bine delimitat geografic în regiunea Norfolk ce dobândeşte, pe măsură ce naraţiunea avansează, trăsăturile unui loc fabulos, imaginar, mitic, înconjurat de ape, mlaştini şi învăluit de mister şi magie. În acea regiune, din ostroave plutitoare se încheagă viaţa şi terestrul, aspect ce trimite la cosmogonia şi evenimentele mitice de la începuturile existenţei umane, deci implicit, ele includ antropogonia.

Salvarea pământului din ape constituie o luptă continuă; după desecarea mlaştinilor, ploile urmate de inundaţii se abat asupra locului, moment ce coincide cu începutul decăderii clanului Atkinson. Rezultă implicit că soarta unei familii se transferă regiunii, printr-un ciudat joc al

fatalităţii. De la cosmogonie, la apocalipsă şi escathologie, întreg romanul este bântuit de acest sentiment, motiv pentru care inclusiv pământul salvat din ape devine o stare de spirit. În fond, tărâmul nu reprezintă numai rodul unor munci susţinute şi eforturi de o viaţă, ci şi vistiernicul de suflete şi sentimente.

*

În acelaşi timp, ne-am oprit atenţia asupra unuia dintre spaţiile predilecte ale imaginarului, clasic sau postmodern, care a exercitat o funcţie aparte în ceea ce priveşte localizarea unor ficţiuni sau trimiterea la centrul sacru, şi anume: insula. Astfel, insulele sunt nişte spaţii care presupun o atracţie, o dorinţă de evaziune, limita ultimă fiind virtualul sau chiar moartea, ca spaţiu al vieţii de dincolo. Astfel, inclusiv posibilităţile de materializare sunt, dacă nu infinite, cel puţin multiple, neştiute, amăgitoare, alunecoase, dar tentante. Fie că semnifică un proces de sălbăticire a individului, ostracizându-l de societate, fie că re-creează concentrat traseul civilizaţiei, insulele, cu nenumăratele lor tipologii, fac parte cu legitimitate dintr-un imaginar universal.

*

Capitolul 13, intitulat **Teoria lumilor posibile, structurile discursului ficţional şi universalitatea spaţiului**, îşi propune să sondeze la nivel ficţional efectele dezorientării radicale pe care o admite spaţialitatea-temporalitatea modernă, avansând ideea conform căreia subiectivitatea implică referinţe plurale şi nu doar o valorificare univocă şi singulară a „materialului obiectiv" (în cazul de faţă, spaţiul). Mai exact, ne referim la *teoria semantică a lumilor posibile* sau semantica modelelor teoretice ce îşi revendică originea în tradiţia analitică din logica şi filosofia europeană şi mai cu seamă, în cea anglo-americană. Astfel, sunt analizate mai multe elemente esenţiale, fie ele filosofice, semantice sau referenţiale, printre care cele ale lui W. Leibniz, S. Kripke, T. Pavel, U. Eco, D. Lewis, G. Currie, E. Vasiliu, Marie-Laure Ryan şi Şt. Oltean. Se iau în discuţie concepte precum *lumi ficţionale, textuale* şi *lumi posibile*, aspecte ontologice ale acestora raportate la

discursul fictional din dorința de a explicita noțiunea ***adevărului*** şi a ***posibilității în literatură***.

Astfel, discursul ficțional evocă lumi despre oameni şi stări de fapt, dezbate condiția creatorului şi a textului în sine, sau construieşte ipoteze referitoare la legătura interstițială existentă la nivelul tuturor operelor şi implicit, al elementelor tangențiale între lumi. Odată cu ficțiunea modernistă s-a produs şi eliberarea de normele rigide ale formei şi evadarea omului din spațiile claustrării, propunând alternative infinite. A apărut implicit, conceptul teoretic de lume posibilă care a integrat individului în fluxurile cosmice universale, iar temporal, i-a anulat determinările istorice concrete.

În actualul discurs ficțional, centrul de greutate s-a transferat asupra reprezentării, adică a lumilor create, ca rezultat al mentalizării şi transfigurării realității. Omul este în prezent creatorul de ficțiuni-lumi subiective. Ne putem întreba atunci dacă nu cumva această libertate creatoare îl face prizonier şi victimă a falsității, neadecvării sau perimării rapide a lumii căreia îi aparține? Răspunsul este dat chiar de o exemplificare ficțională, concret, de tetralogia romanescă *Cvartetul din Alexandria*[37] a lui Lawrence Durrell, care ilustrează maniera în care chiar şi viața însăşi este schimbată după structurile narative, în timp ce procesul scrierii devine subiectul scrierii, fapt ce accentuează relativitatea faptelor existente.

Problema reordonării continue a discursului nu este numai o chestiune de arhitectură a romanului, ea reflectă relațiile intrinseci ale artei cu viața[38]. Mai mult, romanul în sine devine o reflectare multiplă a realității, ca într-un experiment cu oglinzi multiple. Dacă primele trei părți sunt doar realizări spațiale ale unor întâmplări – timpul fiind suspendat –, cea de a patra respectă o cronologie care se transformă în dimensiune spațială, inducând necesitatea intercalării realităților – lumilor posibile –, pentru a crea un roman „cu paneluri glisante”.

---

[37] Lawrence Durell, *Alexandria Quartet* (Justine –1957, Balthazar – 1958, Mountolive – 1958 şi Clea – 1960), publicat în rom. la Univers, 1977, ediția consultată de noi fiind: traducerea Catinca Ralea şi prefață de Dan Grigorescu, Ed. Cartea Românească, 1991.

[38] Paul West, *The Modern Novel*, Londra, 1967, p. 119, *apud L.* Durell, *op. cit*., p. 34.

Mai mult, Durrell, la fel cum procedase J. Joyce, creează lumi prin limbaj. Alexandria este asemănătoare cu Dublinul, în sensul în care devine personaj viguros al acestuia, ce se proiectează într-un univers poliedric de prisme şi oglinzi, labirint mitic cu geometrii diverse, în care spațiul şi timpul sunt dimensiunile unor realități mereu surprinzătoare.

Unii critici consideră că ficțiunea postmodernă şi lumile posibile datorate sistemului discursiv sunt doar încercări de a defini ontologic preocuparea epistemologică a literaturii moderniste. Cu alte cuvinte, subiectivitatea face posibilă lumea textuală referențială, conform opiniei unui autor contemporan[39]. Pe de o parte, modernismul a încercat integrarea indivizilor într-un spațiu cosmic, universal, în consonanță cu mişcările naturii şi validat din punct de vedere logic, pe de altă parte, postmodernismul se caracterizează prin rebeliunea extremă a formelor, expansiunea carnavalescă spre toate tipurile de discuri şi lumi conflictuale.

Concluzionând asupra acestui subcapitol, evidențiem noua perspectivă posibilă de retrospecție a trecutului istoric prin prisma ficțiunii, iar ilustrarea universului lumilor posibile despre drama condiției artistului şi a operei din perspectivă feministă este aplicată romanului postmodern al lui Doris Lessing, *The Golden Notebook (Jurnalul auriu)*. ***Intertextualitate pentru unii, lumi posibile sau ficționale sau referențial textuale pentru alții, toate sunt creatoare de noi universuri.*** Această atitudine pe care Mircea Eliade o numea „***comportament mitologic***”, are în vedere fuga omului modern de spațiul său personal, de „timpul mort, cel absolut, care ucide” şi evadarea spre alte realități.

*

Încă de la început teza de doctorat a fost concepută sub forma unei călătorii care descoperă, printr-un periplu morfologic, sociologic, cultural, hermeneutic, perspective comune, paralele, analogice ce se regăsesc în existența unui fundament mitic al spațiului din literaturile ibero-americane şi engleze ale secolului XX.

---

[39] Steven Connor, *Postmodernist Culture,* Oxford, Basil Blackwell, 1992, p.125.

Ca atare, ***spațiul este unica alternativă de fixare spirituală şi culturală în conştiința umanității***, chiar dacă acesta este *topos*-ul unde se derulează o singură zi – Dublinul în *Ulise* – sau un secol – Macondo în *Un veac de singurătate*. În acest sens, procedeele de realizare a eternei reîntoarceri sau a veşniciei mitice sunt subiectivitatea individuală şi colectivă, proiecția către lumi posibile simultane, relativizarea totală, în care viitorul, contemplat din prezent înseamnă întoarcere spre trecut. Practic, asistăm la un fel de ***spațializare a temporalității,*** dat fiind că şi un utopic sau îndepărtat colț de țară poate deveni o lume şi un criteriu axiologic şi ontologic posibil. Astfel, la nivel de literaturi, există vase comunicante nebănuite, între spațiul cu încărcătură mitică construit de proza lui William Faulkner şi labirinturile borgesiene sau aşezarea clanului Buendía.

De fapt, construcția sau accesarea spațiilor mitice a fost dintotdeauna o dorință a omului, putându-se realiza numai în urma unei pregătiri spirituale sau transgresări a spațiului şi timpului real, prin inițiere, moarte şi renaştere. Drept consecință, individul este reintrodus în ciclul cosmic, împlinindu-şi statutul ritual-mitologic al devenirii culturale. Cu alte cuvinte, mitul îi conferă autenticitate, refugiu moral, constituind modele ontologice în fața unei realități agresive. Este interesant de observat că din acest punct de vedere, atitudinea literaturilor ibero-americane şi engleze a fost mai pregnantă decât a celei europene occidentale; explicația ar consta în faptul că acele popoare de peste mări, aveau nevoie de o renaştere a formelor gândirii şi creației naționale, în primul rând datorată unor spirite naționale învechite (de foste colonii sau foste imperii colonizatoare), iar, în al doilea rând, din cauza unui impas cultural-istoric care oculta orice formă de înnoire.

Mai mult, am insistat asupra modelului propus de morfologia culturii (Frobenius, Spengler, dar mai ales Blaga), considerând că este cea mai potrivită structură filosofică ce se poate raporta la modelul mitologic, care îşi are originea într-un *proces de centralitate capabil să re-producă întregul*. În această ordine de idei, în conformitate cu C. Lévi-Strauss, şi anume că niciodată conştiința nu este liberă să acționeze decât între limitele impuse de codul mitologic al locului, credem că inclusiv ruptura între tradițional şi

modern se estompează considerabil. De altfel, omul şi-a revelat prin creațiile sale conştiința sa de ființă care îşi caută adăpostul împotriva intemperiilor, a morții, perisabilității, construind un univers de lumi reale, posibile sau imaginare: refugiu, centru, *omphalos, Shambala*, şotron, cătun, labirint etc.

Din toate acestea rezultă pregnanța studierii dimensiunii spațiale din perspectivă pluridisciplinară în scopul reliefării semnificațiilor literare şi mitice ale literaturilor propuse. Modelul de analiză este intim legat de ***matricea culturală*** a locului ce implică esențe din conştientul sau inconştientul colectivității care îl locuieşte, în paralel cu interferențele real-mitologice, imagini ale unui cosmos sacru sau profan.

Conchidem că indiferent dacă acest spațiu este urban sau rural el emană energie şi furnizează substanța creativă a eposului şi artificiilor textuale ale limbajului, *lumile posibile* nefiind decât una dintre multiplele şi fecundele reprezentări ficționale ale imaginarului spațial. Chiar dacă de fiecare dată arhitectura fiecărui scriitor este diferită, realitatea artistică converge în ceea ce priveşte imagologia mitică şi apartenența culturală. Spațiul mitic-literar înseamnă aşadar, şi identitate, şi imagine, şi etologie, şi istorie şi virtualități şi posibilități imaginare nelimitate. De la peisaj la o realitate literară ce se doreşte a fi receptată ca un răspuns estetic şi necesar în concertul polifonic al universalității, topografia şi spațioscopia întreprinse literar devin manifeste ale deschiderii culturale, fapt pentru care pledăm.

A modo de introducción

El espacio ha llegado a ser una metáfora irreversible en las teorías contemporáneas de la cultura y crítica, pero a la vez un punto de encuentro de los estudios interdisciplinarios en el campo de las ciencias humanistas y sociales. El viaje hermenéutico que emprenderemos por culturas y especialmente literaturas del siglo XX, pondrá al descubierto el espacio como **un producto histórico, social, cultural, que asimila también ideologías e mitologías propias**.

La razón de un estudio multifacético encuentra su motivación en el hecho de que desde el Renacimiento, la sociedad humana viene hallándose en una evolución dinámica, proceso que la revalora y reposiciona continuamente con respecto a lo que se denominó la tradición. Más aún, eso no significa que en la cultura y literatura moderna falten los mitos, los símbolos, las imágenes, pero caracterizados por otras formas de transfiguración, dignas de ser consideradas.

El marco metodológico utilizado para poder abarcar a estos nuevos elementos se aplicará desde lo real-material hacia la ficción y lo imaginario, deteniéndonos en los principales momentos del siglo XX que influenciaron natural, social, cultural o literariamente los textos escogidos. El procedimiento analítico va desde lo general hasta lo particular, con la observación de que los títulos elegidos no representan una jerarquía de valores, sino una ejemplificación adecuada de los conceptos analizados. En este sentido, el principal método de evaluación enfoca aspectos de la morfología de la cultura y de la filosofía cultural, como serían: la espacialidad creadora de lenguaje o marco natural, la mentalidad de lo mítico y mágico, los modelos culturales contemporáneos, las formas particulares de representación del lugar en el caso de varios pueblos, tal como se ven reflejados en la primera parte de la tesis titulada "**Cultura e identidad"**.

Así se llega a la poética del mito y de la mitologización en literatura, a las que se suma un breve historial de las principales corrientes y tendencias del siglo XX, representativas para el espacio ibero-americano e inglés.

La investigación se sostiene con ejemplos consistentes en la segunda parte de la tesis que lleva el nombre de "**El espacio reflejado en literatura**", proponiendo el análisis de unos textos representativos para las literaturas planteadas desde el principio, corroborado con los estudios semánticos, interculturales o semióticos de literatura comparada, pero también antropología cultural, arquitectura, geografía urbana, teorías semánticas de los mundos posibles y de la ficción.

*

El capítulo 1, "Espacios sociales, formas y estructuras", incluye aspectos conceptuales y analíticos de la morfología urbana, el espacio siendo concebido como un valor de los fenómenos y creaciones sociales. Se definen en dicotomía los conceptos de paisaje geográfico y paisaje urbano, interpretándose la relación entre *el hábitat* y las ciencias sociales por un abanico de factores históricos, sociales, climáticos, simbólicos etc., que actúan a la hora de *producir y ocupar* ciertos *topos.* Asimismo, se ponen de manifiesto las maneras en las que varias arquitecturas del siglo XX se conforman a las necesidades estéticas y sociales, descubriendo en la configuración del espacio una visión del mundo. Dentro de las tradiciones de *descubrir* e *interpretar* el espacio-palimpsesto se aproximan estructural y diacrónicamente las principales transformaciones del espacio urbano europeo y americano en el siglo XX (percepción alemana, francesa, británica, española y norte-americana).

Desde la evolución histórica hasta la tipología de planos, la morfología urbana define su espacio predilecto – la ciudad – como a una enciclopedia, para subrayar la multitud de formas y sentidos que van más allá de la condición de organismo vivo o producto meramente social, y llega a ser una entidad compleja de una realidad caleidoscópica, fragmentaria o imaginaria, con sus especificidades históricas, culturales y filosóficas.

El capítulo 2, ”Espacios culturales”, encaja culturalmente la noción de espacio en el concepto más amplio del espíritu nacional y de la filosofía de la cultura, partiendo de los estudios de *análisis espectral* de H. Keyserling, continuando con las conceptuaciones sobre la cultura de T. Vianu y, respectivamente, las teorías morfológicas de L. Frobenius, O. Spengler, en comparación con el pensamiento de L. Blaga. Por consiguiente, se debaten aspectos de la psicología de los pueblos *dominantes*, de las naciones *corteses*, de la persistencia del elemento africano en la conciencia del espíritu trágico ibérico o de la *orientalización* parcial a *nivel cultural* en cuanto al espacio balcánico. En este sentido cabe mencionar también la observación acerca de la tendencia de Hispanoamérica hacia una cultura mitad europea, mitad americana, exégesis que aboga por una "época multicultural", experimentando una superación de los conceptos: "alma cultural" (Spengler) y "paideuma" (Frobenius). De ahí que tenemos tanto una determinación material de la tierra de proveniencia como también una pertenencia a un fondo común de "influencias recíprocas".

Nosotros señalamos con especial énfasis la opinión de Lucian Blaga, que subraya el hecho de que la *matriz espacial* no es suficiente para definir la sensibilidad espiritual presente en la historia de un pueblo; en este contexto, se suman otros elementos definitorios como el tiempo, los valores culturales (T. Vianu), los mitos (M. Eliade), el estilo cultural (A. Riegl), la relación entre lo mítico y lo mágico (L. Blaga). En realidad, desde la perspectiva de Blaga, el mundo **como espacialidad** y su reflexión cultural, artística y cultural no atañen solamente el conjunto espacio-paisaje y las realidades coetáneas, sino matices mucho más profundos que proceden del inconsciente. De hecho, el único elemento constante será ***la posibilidad*** en calidad de recurrencia imaginativa de lo imaginario realizada en mito, literatura y modelo cultural.

El capítulo 3 propone definiciones de la **”Cultura en el siglo XX”**, diferenciando conceptos como *cultura, civilización, modelo y moda cultural*, y las respectivas actitudes de atracción o rechazo frente al modelo europeo o un núcleo histórico consagrado, tal como observaban Constantin Noica,

Fernand Braudel, Arnold Toynbee y Ion Vartic, al analizar "el movimiento del reconocimiento" de la identidad que anhela su afirmación en plano estético.

En la esfera de la identidad cultural, los dualismos antitéticos constituyen varias parejas de comparación: *unidad – diversidad, nacional – universal, ruralidad – urbanidad, centro – periferia* etc., que integran las corrientes estético-literarias de orientación, sea centrífuga, sea centrípeta, logrando así componer una verdadera geografía cultural-social-literaria.

El capítulo 4 "Lo universal versus lo nacional y lo regional. El problema de la identidad" plantea el estudio de la cultura nacional como símbolo de la tradición de una comunidad que reivindica un territorio, una lengua, una religión o una forma de gobernar, pero al mismo tiempo, recibe las influencias de la globalización y la hegemonía cultural moderna. Está claro que cada pueblo tiene su manera propia de percibir el mundo y de mantenerse en la espiritualidad, tal como subraya M. Vulcănescu o M. Muthu, el último acuña incluso el término de "alma del lugar" para referirse a la integración fértil a niveles culturales, antropocéntricos y geopolíticos que conoce cada comunidad. En este sentido, se evidencia el papel diseminador del *europocentrismo*, de donde deducimos que inclusive la relación nacional-universal ya no es una antagónica, sino una categoría sincrónica de la modernidad.

En cambio, el análisis del concepto de identidad se puede enfocar, según Fernando Ainsa[1] en función de cómo se agrupa y diferencia lo real de lo imaginario. Siguiendo la misma línea, Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*[2], afirma que cualquier cuento literario representa la historia de un viaje, de una *geografía de acción* que organiza y anticipa la evolución de la espacialidad. Estas geografías aluden a la semántica del espacio, a una fenomenología de las actitudes que organizan los territorios y a una semiótica que define la cultura como metalenguaje espacial. Al

---

[1] Fernando Ainsa, *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Edit. Gredos. 1986, pag. 9.

[2] V. Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Union générale d'éditions. 1980.

mismo tiempo, diferenciamos aquí el **espacio** del **lugar**, el último determinando un espacio ordenado hasta cierto punto, en el que los elementos que lo componen se distribuyen por relaciones co-existenciales.

En conclusión, el problema de la identidad no existe tanto tiempo que no se manifieste diferencia alguna entre una cultura y las demás; como consecuencia, las alteridades surgen a raíz de la presión y amenaza que reciben de las sociedades exportadoras de sistemas culturales (el caso de Hispanoamérica frente a Europa o los Estados Unidos).

El capítulo 5 titulado **Entre Oriente y Occidente** resume una exégesis de los dos puntos cardinales correspondientes y sus respectivos estudios de morfología cultural pertenecientes a M. Eliade, A. Toynbee, R. Guénon, S. Bulgakov, C. Noica, A. Dumitriu y M. Muthu. En este sentido, se evidencian las constantes geopolíticas, literarias que vienen cuajándose al enfrentarse las dos civilizaciones: *apolínica – fáustica*; *ciencia sagrada – ciencia profana*; el Oriente más contemplativo – el Occidente más práctico, *lo eterno – lo histórico* etc.

Dentro del mismo marco comparativo se sugieren tres observaciones claves: a) tanto el Occidente como el Oriente representan unidades autonómicas que proponen, en cambio, modelos universales que pueden confluir. b) Según el estudio de A. Dumitriu, resulta que el Occidente se ve más preocupado por humanidad y su eternidad, mientras que el Oriente busca las verdades absolutas y El Hombre más allá de su devenir. c) Por consiguiente, la espacialidad misma se percibe en movimiento, horizontal en el Oeste y vertical en el Este, y su punto de convergencia representa la obsesión del ordenamiento y del circundar el espacio (tendencia europea) y respectivamente, la concepción cosmocéntrica.

El capítulo 6, América versus Europa trata de reconciliar las identidades tan diferentes de los dos continentes, abogando por un debate de la diversidad postmoderna. Con miras a tal propósito, se toman en discusión motivos heredados desde el siglo XIX, como la cultura del Oeste y de *la frontera*, definiendo la identidad americana actual por tres rasgos esenciales: moderna, hegemónica y caldo de cultivo para lo que significa en el siglo XX la consciencia de la *alteridad* y de su manifestación por oposición.

Además, se mencionan contextualmente las teorías de F. Braudel, C. Noica, O. Spengler y L. Blaga, subrayando las características de experimentalista, exótico, regionalista y social que se las asigna al carácter americano, cuyo lugar preferencial de manifestación es el descubrimiento y el espacio de ficción. Una conclusión que se desprende es la irradiación de dos polos de influencias: uno que se vuelve hacia el Occidente europeo, arraigado más en las literaturas rioplatenses, y respectivamente, uno que se adentra hacia sí mismo en las raíces propias de la americanidad, encontrado sobre todo en la zona de literatura andina y caribeña.

Al final del capítulo, nos preguntamos si el imaginario americano no representa quizás el revés europeo, percibido en un espejo de planos que aboga por *trans-culturalidad* y movimientos dinámicos entre lo universal y lo autóctono.

En **el capítulo 7**, titulado **El mito. Sistemas de mitologización**, retoma las principales teorías del mito a lo largo del siglo XX y sus conceptos subyacentes. Se parte de las definiciones referenciales del mito, como tangenciales entre lo real y lo imaginario, proponiéndose al debate etimologías griegas frente a los estudios de mitología pertenecientes a filósofos como Fr. Nietzsche, E. Rohde, R. Caillois, García Gual, R. Barthes, Mircea Eliade şi Lucian Blaga, entre otros. De una simple interpretación del origen del mundo y de los grandes acontecimientos de la humanidad, ***el mito*** ha representado la expresión de la contemplación mística, de la narrativa hasta llegar a ser metalenguaje, (re)creándose por rituales que revelan misterios con o sin fundamento lógico, tal como señalaba Lucian Blaga, enfatizando su rasgo revelador que luego lleva el sello permanente de una determinación estilística. Al mismo tiempo, el mito en literatura ha sobrevivido gracias a las numerosas transformaciones, desacralizaciones, remitizaciones y fusiones con el lenguaje cultural y con el folclore.

A veces, el mito desvela la necesidad humana de recuperar un mundo imaginario y maravilloso como albergue potencial de sus sueños y soledades, otras veces, como respuesta sobre la vida y muerte, más allá de los significados lógicos, racionales. Además, el estudio aplica motivos

encontrados en la obra de S. Freud, M. Eliade, L. Lévy-Bruhl, E. Cassirer, Fr. Nietzsche, J.G.Frazer y C. Lévi-Strauss, analizando conceptos como: *reactualización de los momentos iniciales, términos de oposiciones binarias, mitologemas, constante mitológico a nivel cultural y espacial, lo sagrado-lo profano, el horizonte temporal y el horizonte espacial, mitos esenciales* etc.

Por último, la participación ontológica del ser humano en la creación del mito consta en la valorización de los recursos literarios, y, al carecer de sentido religioso o místico, lo mítico se convierte en espacio predilecto del imaginario literario.

En **el capítulo 8, El mito en literatura** se ocupa de los diversos textos que consagraron los mitos en literatura, desde el cuento de hadas arcaico, a la épica heroica, proporcionando una cronología de los géneros según las principales épocas culturales, con miras a las formas y técnicas utilizadas.

Después se enumeran las características de la poética del mito en el siglo XX, acompañadas por ejemplos extraídos de las novelas de F. Kafka, Th. Mann şi James Joyce. Éstas serían: a) Los mitos desempeñan una función peculiar durante el Modernismo, combinando procedimientos de intertextualidad y juegos estéticos que recurren al fantástico. b) La mitologización actual está estrechamente ligada con la evasión de la historia. c) La poética moderna del mito adopta formas del subconsciente. d) Hay confluencias al nivel de los sistemas míticos, que determinan una metamitología. Por consiguiente, se deduce que la mitologización resulta ser método de reactualización de los mitos arcaicos, método de revalorización y a la vez, poética de la narrativa del siglo XX, visión solapada sobre el mundo.

El capítulo 9, ”El espacio mítico en la narrativa hispano-americana” y definiciones del espacio, parte de unos análisis concretos sobre unos textos representativos, para explicar luego la “recepción cultural” del nuevo espacio geográfico y literario. Así, si en el siglo XIX todavía se puede hablar de un aluvionismo de tipo cultural, paulatinamente se llega al sincretismo del XX y a la *consolidación de una identidad arquetípica y mítica del continente*.

Con este propósito, se experimenta toda una hermenéutica de la ***palabra*** que constituye metáfora creadora de mundos, los que son, en primer lugar, puramente descriptivos y adversos, y en segundo lugar representan toda una metafísica expresada ante las inmensidades o dificultades de comprensión del *nuevo* paisaje. En el mismo contexto, se debaten conceptos como el *espacio negativo*, como lo define G. Poulet, en calidad de separador material y espiritual que cultiva una *geografía del aislamiento*; y como consecuencia, la aparición de la literatura de viajes, como intento de establecer o fijar literariamente un sistema de lugares propio.

Al comienzo de la aventura literaria, la naturaleza iberoamericana se ve dominada de leyes desconocidas, y las novelas *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Los caminos del hambre* de Jorge Amado o la prosa de Horacio Quiroga son una muestra verdadera del intento de domar un espacio exterior, para entender después las dimensiones interiores del espacio, tal como revelará ulteriormente una prosa sumamente *intelectualizada* (D. F. Sarmiento, la E. Martínez Estrada, R. Güiraldes hasta Borges). Por consiguiente, los escritores latinoamericanos llegan a descubrir una realidad que tratan de asimilar e integrar, siguiendo los preceptos de H. Melville o E. Hemingway, y en esta línea se inscriben Augustín Yáñez (*La tierra pródiga, Al filo del agua),* Miguel Angel Asturias (*Leyendas de Guatemala, Mulata de tal, El Halajadito, Hombres de maíz)* y Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno),* autores que perciben la relación hombre-tierra con suma profundidad y reverberación mítica.

Asimismo, se explica el término de *localización* en contexto americano, en el sentido en que éste puede representar un sistema imaginario de lugares, simbólico para tal realidad; en plano secundario, el exterior se puede homologar al argumento si el escritor mismo lo desea (véase Santa María creada por J. C. Onetti, en comparación con Macondo de G. García Márquez o Comala de J. Rulfo). Más aun, se debaten en estas literaturas la cuestión del *espacio feliz* sugerido por G. Bachelard, las significaciones de la palabra *frontera*, la situación de los indígenas y de la raza negra, la dicotomía aplastante entre *civilización y barbarie*.

Tomando en consideración la falta de homogeneidad, en los viajes literarios se distinguen la crisis de la identidad, una búsqueda constante del Paraíso y la cristalización de dos movimientos opuestos: uno **centrípeto (**el caso de J. E. Rivera, R. Gallegos, Vargas Llosa, H. Quiroga etc.), y respectivamente, otro **centrífugo** (las obras de Onetti, A. Bryce Echenique, J. Donoso, J. Cortázar etc.). Sin embargo, la perspectiva dibujada es la de la diversidad, y el hecho de que la literatura hispanoamericana ha podido renovar sus formas constantemente, por influencias autóctonas o por tendencias a universalismo, da un nuevo toque a la reposición debida de los mitos culturales americanos.

El capítulo 10, "El realismo mágico y lo real maravilloso", sostiene una discusión acerca de los fenómenos que surgieron en Europa y encontraron en América Latina el caldo de cultivo para una literatura de éxito. A la vez, se subraya la diferencia entre los dos términos, definiéndose los conceptos según las inquietudes manifestadas por Alejo Carpentier, Arturo Uslar Pietro, Miguel Angel Asturias, corroboradas con las teorías de lo fantástico de Tzvetan Todorov, Roger Caillois, André Breton y Mircea Eliade.

Por lo tanto, el realismo mágico y el real maravilloso son dos corrientes artísticas y literarias que cambian la perspectiva sobre el mundo, abriendo paso hacia una multitud de espacios y tiempos, voces narrativas y planos subjetivos. Entre los aspectos más destacados recordamos: el contenido de elementos mágicos-fantásticos-intuitivos, pero nunca explicados, percibidos como personajes de la novela; el tiempo con una trayectoria discontinua, no-lineal; las experiencias comunes de lo cotidiano incluyen vivencias sobrenaturales, fantásticas; el espacio es mínimo, vital, dinamiza la trama, pero a veces se convierte en atmósfera íntima, originaria, mítica; los cambios de *cronótopo* tienen lugar desde la perspectiva de los pensamientos y sueños de los personajes; las ideas estéticas no excluyen situaciones reales, muy socializadas etc.

A continuación, se interpretan dentro de esta índole artística unas novelas ejemplares para el realismo mágico, como *Yo, el supremo* **Augusto Roa Bastos** y *El otoño del patriarca* de **Gabriel García Márquez**, explicando

también la figura del dictador y las vertientes míticas presentes en estas obras. En estos casos, el refugio en un espacio imaginario, pero controvertido y lleno de elementos históricos, fantásticos, homéricos y mundanos, representa la única alternativa para sobrevivir a una naturaleza física y política totalmente hostil.

Miguel Angel Asturias, en calidad de adepto declarado del realismo mágico estructura su concepción literaria acerca de la idea de que las imágenes transfiguradas por la ficción pueden adquirir una fuerza mayor y reveladora que la realidad misma. Su obra maestra, *Hombres de maíz*, se remonta al mismo lenguaje volcánico, cargado de poesía, portavoz de la identidad nacional guatemalteca, expresión viva de la presencia indígena de proveniencia *maya*, donde la palabra cobra significado mágico. Asistimos por lo tanto, a un antropomorfismo del espacio, que llega a ser trascendental y atemporal, es decir invencible.

Al mismo tiempo, las novelas de **Mario Vargas Llosa** pueden ser interpretadas desde perspectivas múltiples. Los espacios predilectos del escritor peruano son desiertos, junglas, caminos sinuosos que se desprenden de la pura naturaleza; luego este plano se ve completado por uno social y hasta otro urbano, con el propósito de enfatizar, en general, la degradación y la anulación de los espacios temporales, sobre todo cuando éstos son destructivos. En su caso, interpretamos las valencias míticas del espacio Canudos en *La guerra del fin del mundo*, símbolo del renacimiento espiritual y moral, y respectivamente, el espacio del prostíbulo de la *Casa verde*, como acto emblemático fundador y búsqueda de un núcleo para América Latina. Al final, la impresión que transmite el texto es que todo se ve fragmentado por miles de espejos, donde el continente mismo se pierde en el magma devorador de las junglas y fatalidades de todo tipo.

Por último, **Gabriel García Márquez** y su novela *Cien años de soledad* logra una reinterpretación del mito del paraíso perdido, reconstruido en el lugar llamado Macondo, hecho literario que representa la cumbre de varias ideologías hispánicas, con proyecciones hacia el pasado y la necesidad vital del ser humano de "sentirse" arraigado en una tradición mítica. La

conclusión que se desprende, más allá de la superación del mismo realismo mágico, es que Macondo es el símbolo vivo de toda Hispanoamérica, historia cíclica y perpetua que juega con los mitos y el borde entre lo humano y la animalidad, búsqueda de un lugar en el mundo tras haber cometido el pecado originario. En este sentido, el texto incluye meditaciones acerca de la condición humana, y encaja en parámetros bíblicos.

El capítulo 11, ”Argentina o eternas vacilaciones americano-europeas” titulado **Vacilar entre las dos orillas atlánticas**, es el capítulo más amplio de la tesis, dedicado al espacio creado por la literatura de **Jorge Luis Borges** y **Julio Cortázar**. El análisis tiene dos polos de enfoque: la vuelta hacia las raíces, llamada la *argentinidad,* asignada a una ciudad semi-imaginaria, Buenos Aires, y respectivamente, la proyección universalista, filosófica, que incluye una arquitectura figurativa del lenguaje.

Para poder profundizar la literatura borgiana, se recorren las etapas de su creación y los mitos de la cultura argentina: el tango, *los cuchilleros, los gauchos*, el arrabal y la inherente *frontera* como línea que separa la urbanidad de lo rural (La Pampa). Se sorprenden las constantes que atraviesan la topología del autor: la biblioteca, los hexágonos, las rosas amarillas, los tigres, los espejos abominables y fragmentos de una geografía cosmopolita, todas consustánciales con un lugar de la intimidad, casi de una confianza cósmica. Además, la simbología urbana del siglo XX se revela bajo otras manifestaciones literarias-estéticas que reivindican la ciudad como espacio de evasión, de ensimismamiento, de locura, repulsa, celestial o infernal, mito moderno, estado anímico o protagonista etc.

Las significaciones universales en varios cuentos de la escritura borgiana (*La Biblioteca de Babel, Funes el memorioso, La muerte y la brújula, Tlön Uqbar orbis tertius, El jardín de los senderos que se bifurcan, El Aleph)* descubren una multitud de espacios, correlacionados en tiempo con unas periferias y centros imaginarios, arbitrarios, a menudo, infinitos.

De hecho, Borges intenta, mediante su letra, de dominar el tiempo y el espacio, siendo obsesionado con el primero y la relación que entabla con el segundo. Retomando ideas de la circularidad filosófica indiana, el espacio en Borges se ve íntimamente ligado a la idea de círculo, laberinto caótico y al azar, del que el hombre no se puede sustraer.

Luego, la novela *Rayuela* de **Julio Cortázar** se halla bajo la apariencia del escapismo y la huída de realidad entre las dos puntas del atlántico: Paris y Buenos Aires, en una metáfora del *axis mundi* que simbolizan, de hecho, el Cielo y el Infierno, o un espacio lúdico imaginario trazado por el juego con el mismo nombre. De ahí que todo el recorrido de Horacio Oliveira se convierte en búsqueda existencial, circular, de *mandala* que aplasta, obsesiona, desacraliza y une a la vez.

Como conclusión final para el mosaico narrativo desde los Andes hasta el Atlántico, de los pueblos míticos hasta las grandes capitales europeas, el espacio iberoamericano muestra ser reactualización permanente de las ambivalencias: unidad en diversidad, tradición y espíritu nuevo, lugar geométrico y existencial que aboga por universalidad y reconocimiento.

El capítulo 12 ”Espacios literarios británicos y americanos” se ocupa de algunas de las novelas que ejercieron mucha influencia sobre la literatura hispanoamericana o que, ulteriormente, se inspiraron del realismo mágico, fenómeno definido como el realismo postmoderno. En este caso nos referimos a la metáfora de la urbanidad en los cuentos de **James Joyce** y sus repercusiones sociales, morales, míticas que sugieren un mundo situado en la confluencia moderna entre crisis y progreso; y respectivamente, a la epopeya americana firmada por **William Faulkner** y el famoso pueblo con connotaciones míticas, imaginarias, Yoknapatawpha, que revela unos valores tradicionales que están puestos en debate por la civilización moderna. En el caso de Faulkner se realiza una comparación con el modelo hispanoamericano que acercan unos espacios tan alejados por su valor literario y las técnicas que utilizan.

Más aún, la literatura inglesa se enriquece después de los años ’60, con una nueva manera de referirse a la realidad, sea continuando la política de la mitologización, sea marcando la ruptura postmoderna, fenómeno que fue interpretado como la revancha dada al realismo mágico. Es la parte que analiza dos novelas maestras pertenecientes a **John Fowles** y **Graham Swift**, al lado de una explicación proporcionada al espacio literario insular, como lugar predilecto del imaginario.

La tesis acaba con el capítulo **13** que incluye un breve estudio dedicado a la teoría semántica de los mundos posibles y del discurso de la ficción, sondeando a nivel literario la desorientación radical que admite la espacialidad-temporalidad moderna, siguiendo las filosofías de W. Leibniz, S. Kripke, T. Pavel, U. Eco, D. Lewis, G. Currie, E. Vasiliu, Marie-Laure Ryan y Şt. Oltean. Como conclusión, el discurso de ficción evoca mundos sobre seres humanos y estados de hecho, debate la condición del creador y del texto en sí o construye hipótesis tangenciales a nivel de los textos que sugieren *posibilidades infinitas* y *comportamientos mitológicos,* ejemplificados en la tetralogía de Lawrence Durrell.

*

Tras el recorrido hermenéutico, cultural, sociológico, morfológico, por las obras iberoamericanas e inglesas del siglo XX se deduce que el espacio es la **única alternativa de fijarse espiritual y culturalmente en la conciencia de la humanidad.** En la modernidad, asistimos de hecho a una relativización total de las formas, la espacialidad misma llega a ser temporal y aun el más remoto rincón utópico puede convertirse en mundo posible. Además, insistimos sobre el modelo propuesto por la morfología de la cultura, considerada como la más apropiada estructura filosófica a la que se puede referenciar un tema mitológico, independientemente de la forma final que adoptará éste. Concluimos que el espacio, en general, derrocha energía y proporciona sustancia creativa para los artificios textuales del imaginario espacial; y aunque la arquitectura textual es cada vez diferente, según el autor, la imagología mítica y la pertenencia cultural tienden a reivindicar la misma realidad artística, lo que demuestra sobre todo que el concierto polifónico de las literaturas es universal, pero se impone ser analizado en función de su topografía literaria.

Partea I
Cultură şi identitate

Una dintre dilemele cele mai disputate în cadrul ştiinţelor culturii, încă de la începuturi, a fost aceea de a explica raţional diversitatea culturală ca o constantă în istoria umanităţii. Teoriile sfârşitului de secol XIX şi început de secol XX-lea, promovate de nenumăraţi filosofi, lingvişti, sociologi, antropologi, au pornit de la studiul comparativ al populaţiilor "primitive" din prezent şi, respectiv, al *marilor culturi* din trecut. Dincolo de maniera fiecăruia dintre gânditori de a elabora un răspuns cât mai cuprinzător asupra dilemei de mai sus, remarcăm faptul că majoritatea pleacă de la ipoteza că diversitatea şi specificitatea culturală se înrădăcinează în modul în care o cultură sau alta rezolvă, în primele faze de dezvoltare, un număr redus de aspecte ontologice. În funcţie de această primă reacţie evolutivă se va afirma sau nu originalitatea unei culturi.

Un aspect esenţial îl reprezintă relaţia Om-Natură, în sens mai larg, Om-Spaţiu, legătură ce se fundamentează pe experienţa umană şi semnificaţiile ei ulterioare: mitice, artistice, sociale, civilizatoare etc. Modul în care o cultură înţelege această relaţie se reflectă implicit sau explicit, pe de o parte, în **creaţiile sale spirituale** şi, pe de altă parte, în **mentalitatea** omului simplu, în modalitatea prin care, de cele mai multe ori inconştient, se raportează la natură (atât la cea vizibilă, cât şi la cea invizibilă). Cercetările de istoria culturii au evidenţiat transformarea acestor noţiuni, suprapu-

nerea sau cel puțin simbioza implicită, şi, de asemenea, diferențele între culturi şi reprezentările lor la diferite niveluri.

Astfel, în cultura europeană, omul a perceput relația sa cu natura din perspective multiple. De la unele analize ce exacerbau *eul* în raport cu existența (*hybris*-ul grecesc, de exemplu), până la concepțiile panteiste sau mistice, europeanul a încercat o comuniune şi regăsire spirituală în natură şi peisaj. Reuşita acestei încercări a fost pusă sub semnul întrebării de mai mulți filosofi, printre care şi Andrei Pleşu, care, interpretând sentimentul naturii în cultura europeană, consideră ca tentativa europeanului de a realiza acest dialog ar fi eşuat.

Una dintre cauzele importante ale acestui insucces ar constitui-o aşa anumita *poluare fizică şi ulterior mentală,* care s-a interpus decenii de-a rândul între om şi mediu. Pentru a accentua acest lucru, sentimentul european acaparator al naturii a fost comparat adesea cu atitudinea detaşată, manifestată de cultura asiatică față de mediul înconjurător. Astfel, în vreme ce relația Om-Natură a pendulat în cultura europeană între nostalgia *întoarcerii la natură* şi obsesia învingerii, a supunerii ei, pentru orientali, *natura nu este replica fatală a omului, nici invers, legătura dintre cei doi termeni fiind numai prilejul unei armonioase regăsiri cu sine şi cu rostul existenței.*

Revenind la contextul spiritual al secolului XX, constatăm că, spre deosebire de trecut, când religia guverna inclusiv raportarea omului față spațiul din jur – o religie însă puternic filtrată şi chiar *amendată* de filozofie sau artă –, pentru modernitate, **ştiința** este aceea care a substituit în totalitate religia, fără a accepta însă „corectivele" filosofiei şi artei, în pretenția sa de a se constitui ca unic mediator între Om şi Natură (Spațiu). Este adevărat că atât filosofia, arta, cât şi religia traversează o perioadă de căutări, de dificultăți interne, dar suntem de părere că Tudor Vianu nu se înşela atunci când observa faptul că acestea aparțin unei concepții estetice a lumii şi rămân obiective permanente care călăuzesc creațiile spirituale,

deoarece „din țesătura acestor aspirații s-a constituit cultura tuturor timpurilor"[1].

Cu toate acestea şi indiferent dacă ştiința şi tehnica îşi pot sau nu asuma cu succes un rol similar pentru posteritate, pregnanța lor în mentalitatea epocii noastre a determinat schimbări radicale de viziune. Este un fapt evidențiat de Martin Heidegger încă din 1938, avertizând cu privire la iminența survenirii unei crize a spiritualității, ca efect al extinderii modalității tehnico-ştiințifice asupra tuturor domeniilor vieții şi datorită unei tendințe limitate de interpretare a existenței[2]. Mai mult, filosoful german susține că această tehnică îi distruge omului misterul lăuntric al spiritualității sale, reducând totul la un real crud şi lipsit de profunzime: „Esența tehnicii moderne îl aduce pe om pe calea acelei scoateri din ascundere prin care realul devine pretutindeni, mai mult sau mai puțin sesizabil – situare disponibilă"[3].

Rezultă de aici că una dintre sarcinile primordiale ale demersului filosofic propus este de a **redescoperi spațiul**, chiar a-l remitiza sau încărca cu semnificația şi respectul cuvenite.

Printre elementele ce neutralizează bombardamentul structurilor mentale denunțate anticipativ de Heidegger se află o hermeneutică reală adaptată locurilor-peisajelor, conceptualizată pentru ca acestea să devină părți intrinseci dintr-un mod de a fi, aşa cum au fost poezia pentru romantici sau folclorul pentru etnologi, materii prime şi în acelaşi timp, elemente consubstanțiale cu omul şi valorile supreme.

---

[1] Tudor Vianu, *Filosofie şii poezie*, Editura Enciclopedică română, Bucureşti, 1971, p. 84.

[2] V. Despre esența şi conceptul de *physis*, în *Repere pe drumul gîndirii*, trad. Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Ed. Politică, 1988 şi respectiv Martin Heidegger, Întrebare privitoare la tehnică, în *Originea operei de artă*, trad. Th. Kleininger şi G. Liiceanu, Bucureşti, Humanitas, 1995 (Univers, 1982).

[3] M. Heidegger, *Originea operei de artă,* ed. 1995, p. 151.

Totodată, atâta timp cât perceperea culturii a fost interpretată ca un organism biologic, relațiile morfologice erau clare, monodisciplinare, dar limitativ definite; în momentul în care are loc îndepărtarea de sub acea *tutelă* a structurilor, se proiectează noi semnificații ale studiului morfologic şi o altă tipologizare a valorilor spațiale. Câteva dintre acestea sunt conceptele de geografie şi morfologie urbană, materii ce depăşesc valențele cartografice, uneori dobândind caracteristici de geografie politică – *arta de a desprinde acțiunea mediului asupra societăților politice şi invers* –, geografie umană, istorică şi, în cele din urmă, culturală.

Capitolul 1

Spații sociale, forme şi structuri

Majoritatea fenomenelor sociale poartă amprenta spațiului, acesta având accepțiunea de loc de manifestare. Respectivul aspect de necontestat nu conduce obligatoriu la concluzia că **spațialitatea** se manifestă numai în sens fizic, de multe ori cercetările confruntându-se cu necesitatea definirii unor spații speciale, de esență imaterială, cum ar fi cel cultural, psihologic, politic, social, economic. În aceste contexte, spațialitatea fizică trece pe plan secund, în prim plan situându-se anumite spații strict imaginare – cum ar fi cele sugerate de aşa-numitele *lumi posibile* –, sau altele ce se regăsesc transfigurate în diferite geografii pur simbolice, de esență spirituală, culturală, ce nu au decât eventual o structură asemănătoare celor reale.

Unii dintre primii cercetători ce au studiat spațiul într-un sens diferit decât cel geografic a fost Émile Durkheim în lucrarea sa *Formele elementare ale vieții religioase*[1]. În concepția sa, caracterul universal al spațiului este conferit de faptul că el este un termen impus de societate indivizilor care o compun, idee de unde derivă latura socială a acestuia. Prin urmare, Durkheim caută originea social-antropologică a spațiului în anumite structuri asemănătoare cu cele ale corpului uman (stânga-dreapta, față-spate, înainte sau înapoi). Chiar dacă modul de abordare a teoriei sale a fost criticat, autorului îi revine meritul de a semnala existența unui spațiu social, indiferent de raportul său cu spațiul geografic.

În ceea ce priveşte spațiul geografic, trebuie subliniat că spațiul fizic capătă conotații sociale, culturale, spirituale, în funcție de o anumită situare

[1] *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Felix Alcan, 1912, în limba română de Magda Jean Renaud şi Silviu Lupescu, Polirom, Iaşi, 1995, pp. 10-15.

în univers, diferențele instalându-se, spre exemplu, între o grotă şi o cetate, acelaşi oraş văzut din centru sau din periferie etc.

În *Social and Cultural Dynamics* (1970), Pitirim A. Sorokin dezvoltă studiul asupra delimitării clare între spațiul social şi cel fizic. Aşa cum sintetiza Delia Ioana Ilie[2], după Sorokin, spațiul fizic include *agenții umani* şi respectiv, *vehiculele materiale*: construcții, maşini, unelte. Diferit de primul, mai există un spațiu ce reprezintă *universul semnificațiilor*, reliefat prin cultură, limbă, religie, artă. Aceste conotații nu sunt localizate neapărat, dar ele aparțin unui *spațiu lipsit de spațiu*, definit de autor drept *spațiu socio-cultural*.

De asemenea, cercetătoarea româncă îl citează pe psihologul Kurt Z. Lewin, care elaborează o topologie psihologică, privită ca un câmp de interacțiune între *spațiul de viață* şi *spațiul trăit*. Astfel, omul *există fizic şi percepe senzorial şi comportamental un spațiu biologic care îl înconjoară efectiv, dar şi unul psihologic, care îl cuprinde mental* – acesta din urmă, subordonat altor legi decât celor fizice –.

Aceste idei au fost continuate de alți filosofi, sociologi şi teoreticieni ai spațiului, în diferite analize structuraliste, fenomenologice sau multidisciplinare, punctând modificările survenite în tratarea problematicii spațiului dinspre geografie spre morfologie, sociologie şi filosofie.

Totodată, noua turnură în analiza spațiului se consolidează odată cu începutul secolului al XX-lea, moment când îşi pune sigiliul o intensă epocă socio-culturală, în care spațiul urban pare să predomine şi să impregneze mediul, pentru a tinde spre ceea ce se numeşte azi *urbanizare mondială*.

Oraşele sunt creații ale oamenilor, dar şi omul este într-o mare măsură un produs al oraşelor. Stufoasa istorie a oraşelor este intim legată de procesul evolutiv al civilizației. În **oraş** s-au realizat marile descoperiri fundamentale care au contribuit la progresul umanității. De fapt, formarea şi dezvoltarea primelor oraşe au coincis cu o concentrare de forțe militare, administrative şi negustoreşti în jurul unei anumite puteri sau forme de

[2] Delia I. Ilie, *Socio-antropologia spațiului*, Timişoara, Ed. Eurostampa, 2004, p. 11.

stat, acest fapt evidențiindu-se inițial în Orient. Exista aşadar, o necesitate de a afirma sau consolida autoritatea conducătorilor, fenomen ce a determinat construcția de temple sau piramide, apariția scrierii sau unui tip de organizare socială, net superioară comunei primitive, în Mesopotamia, Egipt, China, India sau Persia. Legătura social-administrativă este intrinsecă, iar formarea claselor sociale, a noțiunii de putere şi economie favorizează dezvoltarea spațiilor, a factorilor de producție, în ultima instanță, a oraşelor.

Cu toate acestea, oraşele antice greco-romane, leagănul multor oraşe medievale europene, îşi au originea într-un element diferit de cel asiatic, reliefat de Arnold Toynbee[3], şi anume *forma de proprietate* asupra pământului. Fapt cunoscut, în orânduirea sclavagistă, numai proprietarii de pământ sunt beneficiarii drepturilor civice, inclusiv a celui de cetățenie. Deşi autorul ia în considerare specificul locului din punct de vedere geografic, climatic, economic, administrativ şi politic al oraşelor din Antichitatea greco-romană, totuşi constatăm că el nu surprinde toate diferențele în comparație cu cele de tip oriental; ceea ce considerăm relevant este anticipația asupra viitoarelor megalopolisuri – *Oraşul mondial* sau *Ecumenopolis*, în cuvintele sale –, concentrări uriaşe lipsite de centru, dar ce respectă în fiecare parte fragmentară structura oraşului tradițional.

În definitiv, fie el spațiu modern, fie tradițional, simplu sau conglomerat urban, ce este sau reprezintă oraşul? Pentru a capta profunzimile termenului vom analiza mai întâi câteva interferențe derivate din studiul morfologiei urbane în secolul XX. În acest sens, conturarea aparatului terminologic ce caracterizează spațiul real, palpabil şi veridic este prima condiție a definirii valorilor estetico-istorice ale spațialității.

Oraşele sunt *creații* complicate, dar după cum afirma Horacio Capel[4], ele sunt minunate locuri pentru a trăi, a crea şi imagina noi locuri. În acelaşi timp, oraşele reprezintă spațiile unde populația săracă a întrezărit o

---

[3] Arnold Toynbee, *Cities On The Move,* London, Oxford University Press, 1970, cons. în trad. rom. *Oraşele în mişcare*, trad. de Leontina Moga, prefață de Emil Condurachi, postfață de Cristian Popişteanu, Bucureşti, Ed. Politică, 1979, pp. 19-69.

[4] Horacio Capel, *La morfología de las ciudades*, Barcelona, Ed. del Serbal, 2002, p. 13.

posibilitate de a-şi îmbunătăți viața, dobândind senzația că respiră un aer de libertate. Ele concentrează o imensă cantitate de energie, atât în sens propriu, cât şi figurat; dar sunt în acelaşi timp fragile, amenințate de rupturi şi dezorganizare, într-o continuă căutare a formelor şi identității:

> „Fiecare mare metropolă este un labirint, şi fiecare îşi are monstrul său devorator. Eu nu l-am identificat decât în revărsarea monstruoasă a fluviului inform şi bolborositor de indivizi bipezi care nu se mai deosebeau între ei, atât la Paris şi Londra, cât şi la New York, Istanbul sau Tokio: o masă amorfă de ființe umane, în care eul propriu îşi reclamă mereu identitatea"[5].

1.1. Peisajul geografic şi peisajul urban

Comparând marile cosmogonii universale observăm că societățile arhaice dețin un fond comun de idei în ceea ce priveşte structurarea şi organizarea spațiului. Percepția diferită a acelui „sentiment al spațiului" s-a filtrat în culturile ulterioare prin prisma diferitelor cercetări de estetică, arhitectură, morfologie a culturii, antropologie, geografie urbană sau arhitectură. Spre exemplu, morfologii culturii sunt cei care au observat o legătură directă dintre diagrama peisajului şi viziunea spațială, rezultând un tip de senzație-sentiment ce se defineşte ca generator de stil cultural. Teoriile lor nu pornesc de la tratarea spațiului în arhitectură, ci de la o imagologie cosmogonică primitivă, fapt pentru care ne vom opri doar mai târziu asupra acestor aspecte. Deocamdată reținem doar că *peisajul unei culturi* este diferit de *viziunea pur spațială* pe care respectiva cultură o imprimă societății sau formelor create de aceasta din urmă; în sens contrar, „ar însemna că viziunea imanentă a spațiului unei culturi ar fi o simplă sistematizare a peisajului în care apare cultura", opinie extrem de limitativă, aşa cum observa Adriana Matei[6].

Astfel, **peisajul** este consacrat ca obiect esențial de studiu al geografiei încă de la începutul sec XX, de când se instituie diferența între *geografia*

---

[5] Ştefan Augustin Doinaş, „Atracția oraşului" în *Secolul 20* nr. 4-5-6/1997: „Bucureştiul", p. 8.
[6] Adriana Matei, *Identitate culturală locală*, Cluj-Napoca, Ed. U. T. Pres, 2004, p. 59.

fizică şi *geografia umană*. Combinația de „fenomene" la suprafața terestră se traduce prin diferite tipuri de peisaje sau de *morfologii teritoriale.* Acest lucru se întâmplă la diferite scale, de la cea regională la cea urbană. Dacă în prima categorie sunt incluse peisajele naturale în forma lor multiplă şi diversă, celei de-a doua îi aparțin peisajele urbane, altfel spus, un oraş individualizat, un cartier sau un sector determinant.

În fapt, oraşul este forma ideală şi cea mai extinsă a peisajului cultural pe pământ, iar evoluția fizionomiei urbane şi a planurilor oraşului se poate surprinde nu numai în planurile arhitecților, ci şi în operele scriitorilor din diverse timpuri. Treptat, studiul asupra spațiului a asimilat şi o morfologie a funcțiilor oraşului, a parcelei (prima dată drept consecință a geografiei agrare) şi a clădirilor (aria construcțiilor), prin structuri, fragmentări, reconstrucții, chiar mitologii repetate.

Mai întâi, peisajul este constituit dintr-un ansamblu de forme, observate într-un anumit moment de evoluție, fie el inițial, intermediar sau final. Demersul analitic pleacă de la peisajul general, pentru a pătrunde apoi în natura elementelor ce stau la baza structurii sale, a semnelor, semnificațiilor, practicilor, strategiilor, intereselor societății şi operelor care îl produc; mişcarea este posibilă şi în sens invers, când se analizează peisajul numai la final, ca o concluzie a cercetării şi evoluției diferitelor componente ce au constituit obiectul de studiu.

Este evident că relația ce se stabileşte între cadrul natural al vieții şi apariția formelor de civilizație ale omenirii aduc în lumină şi conceptul de **habitat**, ca spațiu de locuit, adăpost sau pură structură generală a repartizării unităților de rezidență pe un teritoriu. Varietatea tipurilor şi formelor depinde de avantajele şi dezavantajele unui anumit mediu, dar este eronată opinia conform căreia determinismul geografic şi nevoile universale de protecție, amenajare, edificare, ar crea pretutindeni aceleaşi exigențe în ceea ce priveşte spațiul, semnificația sa şi atitudinea estetico-critică rezultată.

Privit în evantai, spațiul de locuit devine o tehnică de consum, dar şi un complex de factori istorici, climaterici, sociali, simbolici ce acționează asupra producerii şi ocupării spațiului şi se reflectă în: modul în care diferitele arhitecturi răspund la constrângerile mediului înconjurător,

poziția şi modalitățile de ocupare a clădirilor ca oglindă a organizării sociale, relevanța categoriilor public-privat, închis-deschis, regulile estetice aplicate, practicile rituale ce semnifică sistemul cosmogonic, mitic, viziunea asupra lumii raportată la configurația spațiului etc.

În general, literatura de specialitate ilustrează cum relația dintre spațiul construit (de locuit, în special) şi ştiințele sociale[7] poate fi interpretată, urmându-se trei mari direcții, amintite de Delia Ioana Ilie[8]:

a) Psihologistă, în care se evidențiază reacțiile omului referitoare la mediul ambiant. Cercetările s-au îndreptat spre o psihologie ambientală, conform căreia comportamentul uman este rezultatul permanentei acțiuni între mediu şi factorii interni, personali. În acest caz, printre conceptele de bază se numără interacțiunea interumană, stimularea ambientală, proximitatea fizică, caracterul intim etc.

b) Ecologică, ce propune studiul adaptării omului la spațiu. În această direcție s-au conturat aşa numitele ştiințe ale habitatului, cum ar fi ecologia urbană, evoluționismul ecologic, ecologia sociologică umană; ele se bazează pe cunoaşterea condițiilor esențiale care trebuie îndeplinite de un habitat – durabilitate, economie, aspect – pentru a se putea integra în ecosistemul modern.

c) Sociologică, ce reliefează confruntarea spațiu locuit – spațiu social, în vederea determinării unei sociologii urbane şi respectiv unei sociologii a locuirii. Sociologia urbană reprezintă punctul de plecare al prezentului studiu tocmai pentru ca am luat în considerare teoria pe care o promovează şi anume că spațiul utilizat de om sau creat de el este un produs social, dar nu exclusiv, iar mecanismele de cunoaştere sunt multiple, de la cele socialistorice până la cele culturale.

---

[7] Menționăm totodată şi aportul altor discipline precum semiotica, antropologia, demografia, literatura comparată. Mai mult, disciplina numită **ekistică** (definită ca ştiința care studiază fenomenele ce condiționează aşezările umane în scopul maximizării rolului elementelor naturale, optimizării calității relațiilor dintre om şi mediul său înconjurător şi menținerii unei calități înalte a mediului şi a vieții) este considerată de unii cercetători ca formă superioară a ecologiei umane (studiul total, global, al spațiului construit de om), având vocație de disciplină de sinteză, cel puțin în plan metodologic.

[8] Delia I. Ilie, *op. cit*., pp. 15-19.

Aşadar, **morfologia urbană,** deci implicit, spaţiul construit, va reflecta întotdeauna organizaţia socială, culturală, politică a respectivei societăţi. De fapt, peisajul se poate citi ca un text, este o specie de palimpsest, asemenea unui manuscris ce conservă semnele anterioare, dar există şi părţi ce se şterg sau nu se mai pot descifra, în timp ce altele se recreează. Din toate acestea, rezultă o amplă şi laborioasă misiune de *a descoperi*[9] *şi interpreta* spaţiul. Ca atare, dacă teritoriul şi peisajul se află într-o relaţie de interdependenţă cu spaţiu şi societatea, înseamnă că va fi posibilă abordarea următorului demers: de la studiul formelor spaţiale produse de societate şi reflectate în operele propuse, se va putea ajunge la definirea grupurile sociale sau individuale ce le-au construit, deci inclusiv la o interpretare spaţială a minţii umane şi a activităţii creatoare[10].

Atenţia îndreptată asupra morfologiei urbane înseamnă, prin urmare, o aproximare structurală şi diacronică a transformărilor survenite în spaţiu, în mod succint, de-a lungul secolului XX. Această dimensiune importantă este numită de unii specialişti *morfogeneză*. Rezultă de aici, drept condiţii *sine qua non*, aprofundarea configurării fizice a spaţiului în vizor, cu propriile-i construcţii şi goluri, infrastructuri şi suprapuneri, şi respectiv, relevanţa elementelor distinctive şi a încărcăturii simbolico-mitice aferente.

1.2. Morfologia urbană

Peisajul urban a fost definit drept o „moştenire culturală" de o veritabilă valoare. Studiul acestuia reprezintă o căutare a identităţii culturale corespunzătoare locuitorilor care trăiesc în acel spaţiu şi fac faţă schimbărilor continue, câteodată enorme. Alteori, analiza are o valoare economică, de estimare a patrimoniului şi evaluare a potenţialelor resurse.

Este adevărat că dispunerea peisajului urban din prezent este preluată în totalitate de la generaţiile anterioare. În pofida timpului, subzistă totuşi

[9] Aceea a geografului, istoricului pentru lumea reală şi, respectiv, a filologului şi scriitorului pentru lumea „transfigurată" artistic.

[10] A se vedea referinţele de semiotică ale lui Barthes 1970 şi King în 1991.

ideea de mit, ce se recreează concentric pe aceeaşi matrice de construcție. Astfel, în Orientul Apropiat, spre exemplu, există oraşe ridicate în acelaşi loc de cinci sau şase mii de ani. Fenomenul este similar în Europa sau America, unde de câteva milenii, sau cel puțin de sute de ani, oraşele sunt construite sau renasc din propriile lor cenuşi[11].

O scurtă privire asupra Evului Mediu trădează acelaşi fenomen: întreaga Europă Centrală şi de Răsărit abundă în forme practic *fosilizate*. Desigur, trebuie avut în vedere că istoria şi evoluția oraşelor nu au însemnat întotdeauna o curbă ascendentă raportată la expansiunea şi prosperitatea lor, existând nenumărate perioade de stagnare sau chiar involuție – oraşe ce au rămas în ruină, bombardate, abandonate – datorită războaielor, molimelor, presiunii, dogmelor religioase sau altor cauze. În urma acestor crize, unele dintre ele au fost fie fidel reconstruite, fie reînnoite cu forme ce elimină urme din trecut.

Mai mult, studiul morfologic are ca obiective descrierea şi explicarea spațiului şi a formelor urbane, a tot ce se susține şi contribuie ca liant la înțelegerea construcțiilor şi evoluției lor.

1.3. Concepte fundamentale de geografie

Teoretic, principalele noțiuni, evidențiate de geograful Horacio Capel[12], cu care operează orice studiu morfologic sunt: a) planul; b) clădirile; c) utilizarea solului; şi respectiv, d) studiile de caz. Dincolo de aspectele simbolice, diversitatea atitudinilor şi comportamentelor cu privire la impunerile spațiale – uneori văzute ca restricții, alteori ca principii de bază ale unei structuri complexe –, limitele, distanțele, hotarele, construcțiile etc., pot fi înțelese ca depinzând de o anume competență sau tradiție culturală, eminamente de sorginte urbană. Iată descrierea lor pe scurt:

[11] În Spania, de exemplu, continuitatea dintre oraşele preromane, cele din epoca romană şi actuală este, într-adevăr, uimitoare. Colonia romană Valentia sau Iulia Augusta Faventia Paterna Barcino (actualele oraşe Valencia şi Barcelona) se numără printre multele care conservă structuri şi locuri intacte din acea perioadă.

[12] H. Capel, *op. cit.*, pp. 22-23.

a) Planul este elementul primordial, fiind considerat țesutul vital ce cuprinde schițele generale ale oraşului. Scara la care se realizează a continuat să crească, ceea ce a determinat o evoluție în studiul detaliilor prin localizarea concretă a nucleului oraşului şi a marcat totodată etapele creşterii acestuia.

b) Clădirile, în diversitatea lor structurală şi funcțională, de la casele de locuit până la marile centre industriale, comerciale şi de distracție, sunt „locații" ce au introdus încă de la începutul secolului XX practica verticalității construcției, adică a planului înclinat.

c) Utilizarea sau *destinația solului* este o etapă premergătoare a punctului anterior, ce explică antropologic perpetuarea riturilor şi culturilor pământului.

d) Integrarea studiilor de caz în analiza realizată, apelând la interferențele cu alte domenii, în special cu teoria istoricistă, a tradițiilor culturale, economico-sociale, fapt ce a permis „urzirea" unor rețele complexe şi plurivalente de semnificații atribuite spațiului. În cadrul acestui ultim punct se integrează şi teoriile despre morfologia culturii şi teoria valorilor, menționate în capitolul următor.

1.4. Tradiții în studiul peisajului şi al morfologiei urbane

O scurtă trecere în revistă a principalelor studii despre peisaj – de la viziunea regională istoricistă, la cea neopozitivistă, cuantitativă şi respectiv sociologică – implică recunoaşterea profundei schimbări produse ca urmare a dezvoltării industriale de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Transformările lente, nesesizabile din veacurile trecute capătă în secolul XX o accelerare bruscă. Acesta este cadrul în care concepția despre spațiul construit se desprinde definitiv de solida gândire clasicistă, inițiată o dată cu Renaşterea. Totuşi, am preferat utilizarea termenului „tradiție" pentru a evidenția specificul național în fiecare caz, chiar dacă acesta, în accepțiune urbană modernă, este în strânsă legătură cu funcțiile sociale, economice, tehnice şi estetice.

În Germania, aşa cum sintetiza Horacio Capel[13], dezvoltarea teoriei morfologiei urbane se produce la începutul anilor 1900, introducându-se conceptul de *peisaj cultural (Kulturlandschaft)*, unde atenția se revarsă asupra „recunoaşterii formei şi a dispunerii fenomenelor de la suprafața pământului, de o astfel de manieră încât sa fie perceptibile simțurilor"[14]. Chiar dacă la început, punctul de interes îl constituia terenul agrar, treptat, mai ales după a doua jumătate a secolului XX, felul în care teritoriul urban era „populat" devine subiectul multor cercetări.

H. Hassinger este cel care, pe la începutul secolului, a studiat clădirile din Viena, încercând să le clasifice într-un atlas istoric al capitalei, la o scală de unu la zece mii, elaborată mai profund în anii următori. În acelaşi timp, apar şi lucrări de tipologii specifice, cum ar fi ale oraşelor comerciale şi ale piețelor, chiar ale locuințelor. Astfel, de o mare utilitate şi importanță au fost cercetările lui W. Geisler despre oraşul Danzing[15], care realizează o cartografie a clădirilor în funcție de înălțimea şi funcționalitatea lor, precum şi a evoluției istorice. Tot el alcătuieşte un studiu despre principalele tipuri de case şi terenuri ale oraşelor nemțeşti. Astfel, Geisler[16] a ajuns să clasifice oraşele germane în funcție de plasarea lor în spațiu, planul şi clădirile aferente; spre exemplu distinge între *Gabelhaus* (casele din nord, ce apăreau deja în epoca medievală, cu câteva etaje şi parte mai îngustă cu vedere spre stradă), şi respectiv, *Traufenhaus* (casele din sud, mai spațioase, dotate cu sistem de protecție împotriva incendiilor).

Mai apoi, tradiția barocă a răspândit forma caselor având un plan rectangular şi acoperişul mansardat. Deşi tradiția morfologiei urbane s-a întrerupt un timp în Germania după al doilea război mondial, studiul

---

[13] H. Capel, *op. cit.*, pp. 23-24.

[14] Otto Schlütter, „Über den Grundriss der Städte" în *Zeitschrift der Gessellschaft für Erdkunde zur Berlin*, XXIV, 1899, pp. 446-462, şi Otto Schlütter „Bemerkungen zur Siedlungskunde" *în Geographisher Zeitschrift*, V, 1899, pp. 65-84, *apud* H. Capel, *op. cit.*, pp. 23, 58.

[15] W. Geisler, *Danzing. Ein Seidlungsgeographischer Versuch,* Halle-Wittenberg, 1918, *apud* H. Capel, *op. cit.*, pp. 24, 58.

[16] W. Geisler, *Die Deutsche Stadt. Ein Beitrag zur Morohologie der Kulturlandschaft,* Forschungen zu Deutschen Land und Volkskunde, Stuttgart, 1924, *apud* H. Capel, *op. cit.*, pp. 24, 58.

fizionomiei urbane a continuat în a doua jumătate a secolului XX, cu analiza planului şi a elementelor intrinseci ale oraşelor, o dată cu expansiunea citadină, de la cea *naturală* la cea *planificată*, consecințe ale globalizării postmoderne.

Începuturile preocupărilor pentru peisaj au fost marcate, observă acelaşi Horacio Capel, de opera lui Jean Bruhnes[17]. Atenția acestuia se îndreaptă asupra elementelor materiale vizibile, produse ale interacțiunii între fenomenele fizice şi creațiile omeneşti: casa, drumul, terenul cultivat, în special spațiile foarte concret delimitate (o oază, o păşune alpină etc.).

Conceptul de **peisaj cultural** determină abordarea perspectivei transformărilor realizate de om asupra peisajului natural. În această direcție, Raoul Blanchard, prin cercetarea sa asupra oraşului Grenoble (1911)[18] consolidează definitiv tradiția studiului morfologiei urbane franceze, care până după 1945 rămâne impregnat doar de tendințele sale inițiale.

După 1945, Max Sorre în cercetarea sa[19] descrie planul urban ca ceva „dinamic, un compromis perpetuu între un trecut care persistă şi o voință conştientă ce crede că îşi poate impune legea sa vieții".

În ciuda aporturilor lui Blanchard şi Sorre, studiile morfologice se dezvoltă cu mai multă amploare în domeniului planului rural, al caselor şi aşezărilor din jurul terenurilor agricole, lucru similar şi în Germania.

Horacio Capel supune atenției pe unul dintre cei mai de seamă cercetători ai morfologiei urbane din anii '50-'60, Pierre George, teoretician interesat de dimensiunea economică ce influențează organizarea spațiului. Astfel, *Compendiul de geografie urbană* redactat de acesta şi analizele de formă, fond şi evoluție a oraşelor au subliniat efectele industrializării oraşelor, delimitând precis ideea de *plan*. De asemenea, se definesc termeni precum *fizionomia nucleului* (element de originalitate în alcătuirea oraşelor), la care i se adaugă *aglomerația urbană*, supraorganizația oraşului în funcție de *tipul* citadin şi dinamica internă a acestuia.

---

[17]Jean Bruhnes, *Géographie humaine: Essai de classification postive* (1912), *apud* Horacio Capel, *op. cit*, pp. 25 şi 345-358.

[18] Horacio Capel, *op. cit.*, p. 59.

[19] Max Sorre, *Les fondéments de la géographie humaine* (1947-48), II, 1952, p. 260 *apud* Horacio Capel, *op. cit*, pp. 25; 59.

Această direcție inițiată de Pierre George a fost continuată de discipolii săi, care au adus importante contribuții la studiul **ariei suburbane**, pe care o vom studia mai îndeaproape când vom vorbi despre limite, centru şi periferie. În aceeaşi ordine de idei, există numeroase cercetări cu analize formale despre periferiile Parisului sau Strasbourg-ului. Evaluarea formelor se efectua în funcție de o scală reală, deci implicit al unui sistem de referințe precum: pietonul, automobilul, arhitectul şi proprietarul de clădiri.

Rezultă deci că geografia devine, din prismă franceză, o sinteză de relații spațiale, în timp ce peisajele rezultă dintr-o combinație de factori multipli.

Tot H. Capel remarcă faptul că în Marea Britanie, dată fiind şi revoluția industrială timpurie, existau deja la sfârşitul secolului al XIX-lea lucrări despre creşterea şi extinderea ariilor suburbane, cel mai citat autor fiind S. J. Low şi publicațiile sale din revista *Contemporary Review* din 1891, "The Rise of the suburbs"[20].

În secolul XX, aprofundarea cercetărilor despre spațiile concrete, unitățile de peisaj şi mai puțin din prisma marilor regiuni naturale, au determinat crearea noțiunii de *areal uniformity and diversity (uniformizare şi diversitate în spațiu),* aplicabilă organizării teritoriului şi morfologiei urbane.

Cu toate acestea, pentru o mai lungă perioadă, studiul formelor urbane s-a limitat, ca şi în alte țări de altfel, la analiza evoluției **planului** şi a diferitelor tipuri de clasificări ale acestuia. De la această geografie culturală s-a născut şi preocuparea pentru morfologia diverselor oraşe europene.

Exemplificăm în acest sens, opera lui R. E. Dickinson, scrisă în 1939, dar publicată după război, care se confruntă cu aceeaşi „problemă europeană" a unei limitări excesive; tot aici este definită morfologia urbană drept studiul „configurației şi construcției oraşelor considerate ca expresia originii, dezvoltării şi funcționalității lor"[21]. Astfel, autorul este de părere că cercetările efectuate sunt mai mult empirice decât generice; totuşi stabileşte trăsăturile generale ale **oraşului occidental**, relația între *forma* şi *funcția* oraşului fiind

---

[20] H. Capel, *Ibidem*, p. 26.

[21] Robert E. Dickinson, "The scope and status of Urban Geography" în *Land Economics,* XXIV, 1948, p. 221-238, apud H. Capel, *op. cit*, p. 27.

esențială în conturarea structurii citadine. Se prezintă apoi etapele evoluției istorice pentru a le putea încadra tematic şi expresiv în epoca modernă. Ideea sa este că orice studiu de acest gen trebuie să pornească de la structura fizică – gruparea de clădiri şi străzi –, care ulterior se completează cu evoluția istorică şi fazele acesteia, încheiată cu aşa-numita „stare actuală". În vederea acestor obiective, geograful trebuie să studieze dimensiunea, funcția şi forma unui oraş, dintr-o perspectivă morfologică.

Conceptele lui Dickinson îşi vor găsi ecoul în SUA după anii '50, perioadă în care toate aceste cercetări iau o amploare deosebită, în special cele referitoare la elementele intrinseci, dar comune majorității oraşelor.

Printre primele lucrări de morfologie urbană se numără lucrarea lui L. Urabayen intitulată *La Tierra humanizada* din 1947[22], inspirată de opera lui Jean Brunhes. Obiectul de studiu îl constituie geografia peisajelor umanizate, adică a rezultatelor interacțiunii dintre om şi mediul înconjurător, ce sunt înfățişate sub diferite forme şi tehnici de reliefare. Autorul conchide că cele trei mari direcții ce înscriu spațial necesitățile omeneşti sunt: spațiile de siguranță şi protecție, spațiile de muncă şi, respectiv, spațiile dedicate activităților din timpul liber.

În concepția sa, toate aceste spații determină un fel de *produse geografice* care se regăsesc fizic şi morfologic în structuri şi peisaje distincte. Printre ele, Urabayen studiază spațiul locativ, public, privat destinat celor mai diverse utilizări. Este de remarcat viziunea sistematică a autorului, poate prea puțin utilizată în mediul cercetărilor academice.

Mai târziu, studiile spaniole se îndreaptă înspre *monografiile urbane*, cu cercetări asupra unor nuclee urbane din provincia Aragón sau din jurul oraşelor Madrid şi Granada. În fapt, monografia lui Urabayen poate fi redusă chiar la analiza a două străzi din capitala Spaniei, susține autorul, din perspectivă deconstructivistă.

---

[22] Leoncio Urabayen, *La Tierra humanizada. La geografía de los paisajes humanizados y la lucha del hombre por la conquista de la naturaleza. Contenido de esta nueva disciplina y métodos para su investigación y enseñanza,* Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

Dezvoltarea tendinței peisagiste în SUA s-a datorat impulsului articolelor lui Cal Sauer intitulate: *The morphology of landscape* (1925)[23]. Pentru cercetător, obiectele care coexistă cu peisajul se află într-o legătură foarte strânsă şi constituie realitatea unui **tot unitar** ce creează o asociere exprimată de morfologie. Acțiunea grupurilor de oameni se exprimă în peisaje culturale care poartă urmele şi semnele umane asupra suprafeței terestre.

Momentul decisiv este atunci când Sauer şi colaboratorii săi[24] realizează proiectul mai amplu de cercetări asupra formelor de locuințe, tehnicii de construcție, caracteristicilor culturale, studiu apreciat ca fiind unul dintre investigațiile ştiințifice cu cele mai mari repercusiuni pentru viitor.

De asemenea, R. E. Dickinson, nume amintit la tradiția britanică, este promotorul în America al conceptele nemțeşti referitoare la oraşele medievale şi rolul lor în contribuția dezvoltării morfologiei urbane.

Mai mult, Revista *Geographical Review* a găzduit în paginile sale numeroase articole de specialitate de analiză culturală vizând cu precădere oraşe nord-americane, dar şi alte zone prolifice din punct de vedere spiritual.

1.5. Precizări asupra primei jumătăți a secolului al XX-lea

Sintetizând tendințele evolutive ale morfologiei urbane din prima jumătate a secolului al XX-lea, se pot desprinde următoarele concluzii:

Principalul punct de interes îl reprezintă *evoluția istorică* a oraşului sau planului urbanistic şi fazele importante ale dezvoltării sale. Se schițează şi analizează diferitele *tipuri de planuri*: spontane sau neregulate sau aşa-numitele planificate: alternanță şi combinații între schițele liniare, ortogonale şi concentrice. Se alcătuieşte o *clasificare* a clădirilor conform diferitelor tipologii, de la numărul de etaje la materialele de construcții şi formele acoperişurilor sau ale ferestrelor.

Altfel spus, orientarea este clar una istoricistă, formală, direcționată înspre structuri şi clasificări şi aproape deloc spre surprinderea elementelor noi sau analiza comparativă şi pluridisciplinară a elementelor spațiale.

---

[23] *Apud* Horacio Capel, *op. cit.*, p. 30.

[24] Şcoala de geografie culturală de la Berkeley.

1.6. Inovații morfologice în a doua jumătate a secolului al XX-lea

Anii ’60 au reprezentat o revoluție în domeniul ideologiei morfologiei urbane, determinată de tradițiile anterioare, ajunse la apogeu, dar şi de noile descoperiri ale geografiei teoretice şi cantitative.

De fapt, aceste ştiințe au oscilat între aceleaşi tendințe ca şi geografia generală, trecând de la concepția istoricistă, care aşeza istoria drept dimensiune fundamentală a întregii teorii – devenită extrem de complexă şi supusă cu dificultate oricărei generalizări –, la concepția neopozitivistă. Aceasta din urmă se afirmă pregnant prin postularea unor modele generale, în timp ce cazurile concrete rămânând doar exemple ale unei legi deja formulate.

Merită amintiți aici geografii care se ocupă de cercetările cantitative ce au descoperit formele şi distribuțiile spațiale la scară regională – edificatoare fiind cartea lui Peter Hagget: *Locational Analysis in Human Geography* [25], unde se explică foarte detaliat tratamentul aplicat studierii spațiului prin analiza mişcărilor, rețelelor, nodurilor, ierarhiilor şi suprafețelor.

În acei ani, geografia a început să fie puternic influențată de **economie**, în domenii precum: activitățile şi folosirea solului, marile aglomerări urbane, funcționalitatea spațiului comercial, recreativ, industrial, rezidențial, a terenurilor virane, eventual demolarea construcțiilor existente şi construcția altora noi etc.

Pe de altă parte, multe elemente din morfologia urbană acum deja se pot cuantifica cu uşurință: gruparea de situații morfologice pentru stabilirea de tipologii, funcțiile urbane, dimensiunile de bază ale sistemelor urbane.

O altă modalitate inovatoare a fost analiza **formei urbane** drept o rețea topologică de *grafuri*[26], putându-se aplica astfel formule matematice pentru a determina *neregularitatea oraşelor* sau *caracterul lor aleatoriu, sistemul de noduri* şi căi de acces, diametre şi posibilități de *accesibilitate* (de exemplu,

---

[25] Peter Hagget, *Locational Analysis in Human Geography*, London, Edward Arnold, 1965.

[26] În matematică: ansamblul a două mulțimi disjuncte, în care s-a stabilit o corespondență; cons. în Dicționarul Explicativ al Limbii Române, Supliment, Bucureşti, Ed. Academiei, 1988, p. 69.

oraşele musulmane cu străzi care nu se intersectează şi drumuri închise) sau *şabloanele geometrice* ce se pot regăsi în forme regulate, neregulate sau mixte.

De asemenea, s-a încercat combinarea unor statistici cu date ale recensământului de populații – chiar dacă numai în formă incipientă – pentru a observa originea, intensitatea şi variabilitatea elementelor funcționale (sociale în cazul de față) în ceea ce priveşte morfologia urbană.

Treptat, s-a trecut de la studiul cazurilor particulare la elaborarea unei teorii generale, chiar predictive. Această direcție a fost inaugurată la sfârşitul anilor ’50 de M.R.G. Conzen[27]. Este faimoasă analiza sa făcută asupra nucleului Alnwick[28] din Northumberland care a ajuns să fie considerat ***modelul*** de studiu urban al anilor ’50-’60, nu atât pentru minuțioasa şi profunda cercetare istorică a respectivului plan urban, cât pentru schema propusă în finalul lucrării, cu aplicabilitate generală.

De fapt, aşa cum observa H. Capel, Conzen a pus accentul pe *fâşiile periferice* ce determină creşterea oraşului şi pe etapele succesive de *evoluție şi stagnare*, momente ce le vom analiza în partea referitoare la cucerirea continentului american ca modalitate de „ocupare a teritoriului”. În aceste fâşii periferice el a reuşit să surprindă legăturile existente între aşa-numitele *linii de fixare* sau *bariere de creştere* (ziduri, râuri, şine de cale ferată) care determină soluri atipice, cu elemente fixe şi variabile.

În aceeaşi ordine de idei, în deceniile ’70-’80, Harold Carter[29] reuşeşte definirea unei teorii care să elimine tensiunile între *studiul cantitativ* şi cel *regional-istoricist*, schimbare considerată a fi majoră pentru morfologia urbană. În genere, începând cu aceşti ani, aceasta devine o ştiință pluridisciplinară, strâns legată de istorie şi de momentele hotărâtoare de evoluție, dar şi de ciclurile economice, industria construcției, definirea simbolică a stilurilor şi complexa viață urbană.

---

[27] Geograf născut în 1907, format la Berlin, care, ulterior, emigrează în Marea Britanie.

[28] M. R. G. Conzen, *Alnwick: A Study in Town Plan Analysis*, Institute of British Geographers, 1960, *apud* H. Capel, *op. cit.*, pp. 32-33.

[29] Harold Carter, *The study of urban Geography*, Londra, E. Arnold, 1972, *apud* H. Capel, *op. cit.*, pp. 33-51-505.

Astfel generația optzecistă de cercetători ai morfologiei urbane încadrează oraşul folosind metafora de *enciclopedie,* plină de sensuri şi forme, spațiu care nu poate fi descifrat în totalitate de un model rațional. Datorită căutării sensurilor, iau amploare reviste dedicate studiilor de urbanistică, împletite cu elemente de sociologie, istorie urbană, istoria artei, arhitectură şi literatură.

Intrăm aşadar pe terenul epocii postmoderne, observând numeroase exemple de tendințe deconstructive, provocatoare, chiar antiurbane, în care ideea de *oraş* semnifică expresia unei libertăți depline, unde totul este în schimbare şi mişcare

Pe de altă parte, prezenta introducere susține **morfologia urbană** ca un domeniu nou, interdisciplinar al secolului XXI, în care oraşul îşi depăşeşte categoria morfologică de organism sau produs social, nemaiintegrându-se în sistem, devenind entitatea complexă a unei realități imaginare sau reale, caleidoscopice, cu specificitățile sale istorice, sociale, mitice etc.

Totuşi, sesizăm în etapa de început de mileniu pe care o traversăm, o posibilă întoarcere spre elementele istorice, menținerea şi recuperarea vestigiilor (contrar teoriilor anterioare raționale şi funcționale ce desconsiderau aceste aspecte) şi, respectiv, *re*punerea în valoare a oraşului ca *produs istoric* şi *produs cultural.*

În virtutea aceleiaşi idei a complexității şi unicității în diversitate a spațiului, exprimat adesea prin pitorescul peisajului specific fiecărui oraş, se înscrie şi prezenta cercetare care va avea ca obiect de studiu **spațiul**, aşa cum a fost reliefat în literatura secolului al XX-lea. Obiectivul urmărit este de a găsi un răspuns între atâtea posibilități ce se deschid din incipit cu privire la semnificația mitică a spațiului: este vorba de o reîntoarcere la origine, o revalorizarea a sensurilor sau o regăsire prin cultură (artă – literatură – cuvânt) unui anumit loc?

Capitolul 2

Spații culturale

Înainte de a aborda semnificațiile mitice ale spațiului, vom analiza succint câțiva parametri culturali care încadrează spiritual şi eventual filosofic spațiul spaniol, englez, american şi sud-american în secolul XX. În acest context, nu am eliminat spațiul balcanic, chiar dacă acesta este mai sumar reliefat, pentru a răspunde subiectivității viziunilor filosofice propuse, conferind, de altfel o corelație armonică între conceptele de identitate europeană versus identitate americană.

De altfel, studiul de față pleacă de la teoria *spectrală* a lui Keyserling[1], coroborată cu cercetările lui Tudor Vianu despre filosofia culturii şi teoria valorilor[2], pentru a ajunge la memorabila *Trilogie a culturii* a lui Lucian Blaga. Toate acestea susțin aparatul terminologic şi conceptual *sui generis* al spațialității.

2.1. Spații spirituale naționale şi universale

Dincolo de amprenta teritorială a spațiului, remarcăm că delimitarea aşa-numitului *spațiu național* şi auto-glorificarea a tot ceea ce rezultă din această atitudine de mărginire devine un fenomen mult atenuat în prag de secolul XX. Mândria națională nu are valoare pentru sine, esențial fiind faptul dacă aceasta aparține unei persoane, adică dacă evidențiază într-un context dat o anume individualitate. Acestea sunt ideile de la care porneşte Hermann Keyserling[3], făcând aluzie la cele două excepții în acest sens:

---

[1] Hermann Keyserling, *Das Spektrum Europas* – Niels Kampmann Verlag, Heidelberg, 1928, în trad. rom. *Analiza spectrală a Europei*, trad. Victor Durnea, Iaşi, Institutul European, 1993.

[2] Tudor Vianu, *Filosofia culturii şi teoria valorilor,* Bucureşti, Ed. Nemira, 1998, ed. îngrijită de Vlad Alexandrescu, Colecția: Cărți Fundamentale ale Culturii Române.

[3] H. Keyserling, *op. cit.,* p. 11.

prima se referă la *popoarele dominatoare*, judecate prin prisma popoarelor cucerite – cazul american în ceea ce priveşte poporul englez şi cazul sud-american pentru spanioli –, a doua excepție fiind reprezentată de *popoarele politicoase* din fire – situație unde se dezbat suprapunerile şi diferențele între politețe şi umilință, din punct de vedere social, politic şi cultural –.

Indiferent de unghiul analizei, concluzia la care se ajunge este că doar toate popoarele *împreună dau talonul înzestrării*, chiar dacă libertatea şi valorile creează o ierarhie individuală a creațiile umane. Punctul nostru de vedere se raliază la această opinie, adăugând că aceste valori nu sunt eterne ci dependente de factorul timp, motiv pentru care am recurs la limitarea abordării cronologice a problematicii studiate şi anume din perspectiva secolului XX. Dar să parcurgem mai amănunțit ce au însemnat spiritul englez, spaniol, american sau balcanic în cei o sută de ani de transformări.

2.1.1. Spiritul englez

Spiritul englez s-a dezvoltat mai ales prin *psihologia anglomaniei* inoculată cu precădere de europeanul continental, pentru care autohtonii din insulele britanice sunt de neînțeles. Fiind înconjurați de ape, distanța implicită a determinat un fel de proiecție a inconştientului popoarelor continentale, iar drept consecință, s-a cristalizat acel ideal absolut de popor respectat, dominant, a cărui emulație se răsfrânge la nivel mondial. Aici, Keyserling distinge două componente majore:

Instinctul animalic, deci a lipsei raționalului, a gândirii independente, resimțită tot mai frecvent din vremea reginei Elisabeta, încoace. *Capacitatea unei politici superioare*, deoarece englezul, ca tipologie, cunoaşte omul datorită „neintelectualității” sale.

Prima componentă, în analiza autorului, este strâns legată de atitudinea de a fi mereu gata de acțiune, de unde rezultă natura animalică, duritatea, lipsa de menajamente, funcția principală prin care scopurile sunt atinse fiind fantezia. În acelaşi timp, englezul se metamorfozează, mulțumită contactului cu lumea exterioară şi a subconştientului său, într-un individ candid, nicidecum odios sau imoral.

A doua categorie include loialitatea față de țară, fără pretenții de valori absolute şi de asemenea, o atenuare a instinctului de la punctul a), prin

latura omenească pe care şi-o adaugă, ținând cont de libera voință a celuilalt. Forma sa de dominare – să nu uităm totuşi valențele de popor colonizator – nu este forța, care oricum durează puțin, ci autoritatea, respectul, rezultat dintr-o educație aleasă. Se pare că la baza acesteia stă spiritul ce subzistă în Insulele britanice de sorginte germanică, acela de om liber.

Acest om liber, cu doza sa de egocentrism şi încăpățânare, nu se prevalează de caracterul lui primitiv, ci încearcă să găsească noi cadre de armonizare ce îl îndepărtează de primitivitate. Existența Imperiului britanic şi a forțelor de atracție exercitate de civilizația acestuia au dus la conturarea unui caracter englez profund social, al conştiinței de sine, acel *welfare,* „bun trai în comun”, de atâtea ori reiterat la nivelul *Commonwealth*-ului, al sistemului parlamentar din Anglia deosebit de productiv (sinonim cu lipsa amărăciunii şi a urii în luptele sociale engleze) prin care se conferă şanse egale, dar se mențin şi diferențele de castă[4].

Altfel spus, filosofia vieții engleze constă în libertatea fiecăruia de a face şi gândi personal ceea ce vrea, acceptându-se inclusiv excentricitatea. Este ilustrativ în acest sens exemplul locului *Speaker's Corner* din faimosul Hyde Park, unde fiecare orator, neverosimil sau nu, este ascultat şi îndreptățit în a-şi susține discursul.

La polul opus libertății individuale se situează, pe de o parte, o viață socială formală şi bine ordonată, fără impolitețuri, spirit gregar şi indiscreții, e adevărat nici individualisme îndrăznețe – poate de aceea orice transgresiune a limitelor *à la* Pygmalion, incită la artă, la fantezie –, iar pe de altă parte, spiritul sportiv, ce devine una dintre caracteristicile englezeşti prin excelență, de unde au derivat ideea de *fair play, gentleman, boyscout* etc.

Într-o epocă prea reflexivă, îndoită de credințe şi moralitate, aceasta pare o salvare socială, englezul apărând armonios integrat în spiritul cosmic[5], dar cu dezavantajele unei distanțări de sine, de progresul autentic şi de preocupările pentru un eu provocator. Ca atare, Anglia este patria pozitivis-

[4] *Ibidem*, p. 32.

[5] *All-round-man* (în engl. *om integrat*, n. a.); în aceeaşi ordine de idei, Salvador de Madariaga observa că „Anglia reprezintă acea armonie între cerul etic şi pământul concret”, citat de H. Keyserling, *op. cit.*, p. 37.

mului unde *un animal şi un înger îşi întind mâna peste capul omului*[6], loc ce înțelege fericirea drept o calitate spirituală, dincolo de tragedia vieții, domnind compromisul. Ca o funcție intrinsecă a acestei structuri se desprinde capacitatea de a face față oricărei situații – *to face things* –[7], celebrată ca o virtute fundamentală în orice roman, secondată obligatoriu de două alte trăsături atât de imputate de continentali: profunda religiozitate anglo-saxonă şi deosebita posomoreală a britanicului.

Urmările vizibile lăsate de cele două războaie mondiale au trezit spiritul de critică, de opoziție şi gustul revoluționar la englezi, care oricum nici înainte nu aveau nevoie să „anglizeze" lumea, pentru ca aceasta să devină engleză. În schimb, la englezul colonial, nu se mai regăseşte nici măcar prestigiul omului alb, pe lângă alte multe calități ale englezului insular, într-un proces asemănător elenismului antic, ce a lăsat în urmă atâtea frumuseți clasice.

La nivel de limbaj general, se observă aceleaşi trăsături reliefate mai sus, ce transpar prin fraze scurte, stereotipe, multe interjecții de încurajare, scuzele, verbele ce denotă mişcarea şi acțiunea, foarte multe prepoziții, eufemisme, conversații ce privesc exclusiv lucruri generale şi fără conotație intimă, ceea ce este gândit este doar sugerat sau stilizat prin umor şi critică, cu o subtilitate extremă.

2.1.2. Spiritul spaniol

Spiritul spaniol s-a spus că nu aparține Europei, ci mai mult Africii, dat fiind ca *pustiul*, văzut aproape ca deşert, cu valoare cosmică, este coordonata primară a Peninsulei Iberice.

În ceea ce priveşte locuitorii acestor teritorii, beduinul sau berberul este un pre-egiptean care are foarte multe trăsături comune cu spaniolul adevărat, o oarecare asprime şi gravitate, fiind un voluntar elementar, în cazuri extreme, devenind chiar fanatic. Hermann Keyserling afirma cele de mai sus fără a face vreo deosebire referitoare la proveniența de sânge[8], fapt

---

[6] *Ibidem, p*. 38.

[7] Sintagmă în engleză citată de Keyserling.

[8] Se referea în special la Catalonia, Galiția şi Țara Bascilor, în H. Keyserling, *op. cit.,* p. 71.

cu care nu putem fi de acord, dat fiind faptul că provinciile autonome ale Spaniei afişează un „protagonism” distinct şi foarte bine conturat, interferențele fiind extrem de diverse şi diferite, de la cele celte, occitano-provensale (Catalonia) până la depăşirea limitei indoeuropene, în cazul poporului basc.

Din această pendulare şi luptă a omului cu cosmicul, – *donquijotismul* dus la apogeu fără vreo urmă de comic, ci mai degrabă o confluență între pasionalul Eros şi voluptosul Thanatos –, s-a născut o cultură a bărbăției şi unicității personale. Însă, ca la orice mediteranean, recunoaşterea acestor calități se reflectă prin ceilalți, prin demnitatea şi onoarea arătate în public.

Alături de *Don Quijote*, un distins reprezentant al Generației spaniole de la ’98, Ramiro de Maetzu, susține miturile lui *Don Juan* şi *Celestina*, sub forma unui triptic esențial ce caracterizează spiritul spaniol. Câteodată agitat, contradictoriu, eroic, alteori toropit, înfrânt şi întors spre sine, acesta s-a cristalizat tocmai din consumarea unor pasiuni individuale raportate ulterior la rang de stil şi cultură. Observația îi aparține eseistului Ion Vartic, care, analizând mai multe dintre afirmațiile mesianice făcute de Emil Cioran în *Schimbarea la față a României*[9], surprinde câteva aspecte inedite ale spiritului spaniol şi unele legături intrinseci cu întreaga lume latină, fapte ce trebuie apreciate la justa lor valoare: „Sunt în definirea cioraniană a hispanității unele afirmații foarte discutabile, altele infirmate de realitatea istorică. În primul rând, tocmai aceste „pasiuni individuale” atât de accentuate şi insolite au conturat o idee şi un stil spaniole de cultură. Apoi, în ciuda unor momente de goluri istorice şi de izolare, Spania îşi demonstrează astăzi „echilibrul unei misiuni durabile de cultură” – pe termen lung, conchistadorii au fost, totuşi, şi mesageri ai spiritului – impunându-se ca acel centru ce consacră, prin Premiul Cervantes, în egală măsură, şi pe scriitorii propriu-zişi, şi pe cei latinoamericani.”

Este evident că spiritul spaniol moşteneşte, ca în cazul Angliei, o tradiție monarhică, imperialistă, însă de un calibru diferit, dominat de

[9] V. Ion Vartic, *Cioran, naiv şi sentimental*, Cluj, Ed. „Biblioteca Apostrof”, 2000, pp. 154-158.

curente contrare. Însuşi Escorialul, reşedința regilor catolici, impresionează mai mult prin cripta enormă şi somptuoasă, decât prin biblioteca sau pinacoteca regală, lucru ce demonstrează un veritabil cult al morții, într-un sens cvasi-fantastic. De fapt, locuitorul pustiului, unic şi solitar, e avid de viață, de carne şi sânge, dând naştere unor embleme precum *El Cid*, *Conchistadorii, Toreadorul* sau I*nchiziția*. Cea din urmă a reprezentat şi materializarea dreptății autoritare fanatice, coerciția dogmatico-religioasă a tragicului existenței[10].

Cu toate acestea, dincolo de această dimensiune, Spania este omenoasă şi nu militaristă, chiar dictatura lui Franco s-a încheiat miraculos prin numirea ca moştenitor a regelui Juan Carlos I din Dinastia Bourbonilor, ceea ce a însemnat o recunoaştere aproape post-mortem, însă implicită, a revenirii monarhiei şi instaurării democrației.

De asemenea, trebuie semnalată şi pregnanța culturii maure în spiritul spaniol, dat fiind că o dominație de aproape o mie de ani şi-a lăsat amprentele adânci în însăşi rădăcina filosofiei iberice.

Revenind la Islam şi la percepția deşertului şi a spațiului infinit unde se amplifică năzuința frenetică către nemurire, iar paradisul constituie oaza fertilă şi mântuitoare, se poate afirma că revolta împotriva morții este totală, prezentă în fântânile Alhambrei din Granada, în Moscheele de pretutindeni, în cultul sublim al religiozității şi ştiințelor.

De fapt, multe dintre monumentele Spaniei se regăsesc în respectul tradiției şi vechiului, a credinței ce iradiază sufleteşte în extrem de multe personaje hispanice, al căror simbol va rămâne totuşi Don Quijote; în ultimă instanță el rămâne un mit al Omului, în general. Vorbim, de fapt, despre o *Spanie eternă*, luând în considerare tripla sa semnificație ca *popor, pentru sine, pentru ceilalți şi în fața lui Dumnezeu*.

S-a scris de timpuriu în Biblie că activitatea creatoare se naşte din haos, din forme nediferențiate, iar acest lucru se poate extrapola la evoluția unei

[10] Unii critici de artă, aşa cum vom reliefa la studiile lui Alois Riegl, au observat că, în majoritatea picturilor spaniole, Isus Hristos este înfățişat agonizând.

țări. Prin urmare, doar acelea dintre ele care au fost lipsite de anumite perioade şi epoci de evoluție, care s-au izolat şi închistat voluntar sau forțate de împrejurări, mai pot produce elemente noi în contemporaneitate. În acest sens, s-a citat adesea cazul Rusiei, țară care n-a avut Ev Mediu sau Renaştere, de aceea nu a rămas încremenită în fața necesităților culturale ale europeanului, rămânând un fluid, sau „un elan direct al animalului spre Dumnezeu, sărind deasupra omului”[11]. Se desprinde de aici ideea reluată de Friedrich Nietzsche în *Aşa grăit-a Zarathustra* şi anume că la un moment dat, spiritualitatea unei zone depăşeşte limitele caracterului omenesc ajungând la acel de *Übermensch* – Supraomul – sinonim cu întoarcerea spre primordialitate.

Spania este asemănătoare Rusiei ca evoluție, strict din acest punct de vedere, necunoscând spiritul Reformei şi neparticipând la primul război mondial, ceea ce a dat o notă de discontinuitate şi prospețime, în care prevala ținuta, sângele, tragismul, corpul şi pământul. Astfel, tărâmul iberic reintră la finele secolului al XX-lea în sinteza Europei, ca reprezentantă a nuanțelor primordiale, a *eticului* mai mult decât a *logos*-ului, argumente de neclintit în favoarea pasiunii, detaşării şi libertății exprimate. De asemenea, reținem că Spania este împletirea donquijotescului avânt către cer cu patosul ataşamentului de pământ, ceea ce înseamnă că întreaga cultură spaniolă este construită pe *omenesc*.

Însă spaniolul ca om, chiar dacă este mândru şi demn, îşi cunoaşte datoria, fără vreo urmă de slugărnicie şi snobism. Suntem în fața unui exemplu de contralichefiere a lumii, unde totul pulsează şi curge magmatic într-un etos desăvârşit. Ortega y Gaset spunea despre Spania că va putea intra în modernitate numai sub forma veşniciei, a păstrării diferențierii formelor eterne.

---

[11] Hermann Keyserling, *op. cit.*, p. 79.

2.1.3. Spiritul balcanic

Mergând înspre Orient, se traversează spațiul balcanic, fenomen tradus printr-un fel de „semiorientalizare" la nivel cultural.[12] De fapt, zona balcanică a fost caracterizată drept *butoiul cu pulbere al Europei*, datorită dorințelor de oprimare şi extirpare reciprocă a instinctelor cotropitoare din majoritatea țărilor care o compun. Cauza a fost pusă în special pe seama modului turcesc special de guvernare, ce a îngăduit fiecărei spiritualități să existe ca *status quo*, însă cu siguranță, acest fapt este dublat de simfonia spiritelor naționale atât de diferite[13].

De asemenea, popoarele ce alcătuiesc amalgamul balcanic sunt etichetate la început de secol de autor în funcție de coordonata unitară cea mai pregnantă din exterior, nu lipsită de subiectivism: sârbii sunt încă la faza trăirii evului eroic; croații sunt austriecii slavi; albanezii sunt exponenții nemuritorilor briganzi nobili; bulgarii sunt țărani harnici şi destoinici; grecii rămân intelectuali; turcii se vor crede superiori ca orice popor cuceritor şi nomad, iar românii persistă în lirismul lor ancestral, dincolo de oaza de latinitate destul de aspru contestată de Keyserling[14]. Această ultimă trăsătură de caracter, lăsând deoparte influența franceză din acea perioadă, se bazează pe absorbția multor valențe ale spiritului slav, neogrecesc, România demonstrând prin manifestările culturale şi cultul bisericesc o evidentă orientare bizantină. Explicația se susține în unele

[12] Cu toate acestea, lucrarea de față se va opri aici şi nu va aprofunda spiritul cultural al Orientului din Ceylon, India, China sau Japonia. Menționăm doar că lumea orientală descoperită în urma străbaterii drumului spre Est este definită tot de H. Keyserling în *Jurnalul de călătorie al unui filosof*, de data aceasta, descriind India: „Superioritatea absolută a Indiei față de Occident rezidă în ideea fundamentală potrivit căreia cultura, în sens propriu, se obține nu pe calea amplificării sau a dispersării, ci numai pe cea a adâncirii, în timp ce profunzimea depinde de gradul de concentrare. Un om concentrat nu este niciodată superficial; în direcția în care el s-a condensat (ceea ce, desigur nu e necesar în toate sensurile şi nici în cel esențiale), el e în mod necesar profund.", p. 274

[13] *Ibidem*, p. 275.

[14] *Ibidem*, p. 277: „Faptul că acest popor şi această țară aparține orbitei culturale latine este pură fantasmagorie. Singură, limba romanică nu poate face desigur acest lucru. Spiritul este cel mai important şi el nu e în nicio privință latin. Printre oamenii cultivați el este greco-latin".

opinii pe originea traco-scitică şi a faptului că zeul Dionysos ar fi un concept mitologic ce provine din Tracia.

Cu toate acestea, în pofida dezbinărilor inerente, încă de la început de secol s-a trezit conştiința europeană, plăsmuită din trăirile interioare ale fiecărui nucleu al umanității, conturat separat şi respectiv, din conştiința alterității dintre Orient şi Occident. Astfel, conchidem că prototipul Europei îl constituie Peninsula Balcanică, locul unde nu poate fi vorba de vreo uniformizare. Bazele continentului modern Europa, văzut ca ansamblu, se consolidează pe principiul solidarității şi nu al luptei pentru existență, punctul forte reprezentându-l *etosul* şi *logos*-ul, adică spiritualitatea sa, aşa cum au făcut-o acestea la originile creştinismului, în epoca Greciei antice, în timpul Renaşterii sau Reformei etc.

Mai apoi, Keyserling aduce în lumină amalgamul spiritual actual ce deține o moştenire ereditară indiscutabilă, şi anume egiptenii, evreii, grecii, romanii, indienii şi chinezii. Aceste popoare ancestrale coexistă sau se lasă depăşite de cele tinere (cele din Balcani), deoarece persistă credința că numai în acest fel vor rezulta culturi puternice, întinerite fizic dar şi spiritual[15], care întrupează o realitate nouă, plurivalentă.

Secolul XX este din multe privințe epoca multiculturală, locul unde fiecare cultură este atât legată de pământul din care provine – experimentând o depăşire a ideilor promovate de Spengler prin ideea de *suflet cultural* şi Frobenius prin *paideuma* – cât şi aparținătoare unui standard comun, prin forța lucrurilor, a diferenței față de Orient sau față de America.

Personal, ne raliem opiniei lui Lucian Blaga, potrivit căreia *matricea spațială* nu este suficientă pentru a defini sensibilitatea sufletească, spirituală a istoriei unui popor, timpul fiind şi el o componentă esențială, pe lângă alte considerente ce le vom menționa la sfârşitul prezentului capitol.

Referitor la spiritul românesc, constatăm o pendulare între vocația occidentală şi cea constitutiv romanic-orientală; ne gândim aici la un echilibru

---

[15] Opinie împărtăşită şi de Nietzsche şi Leibniz care definesc drept ***cultură vie*** spiritul latin amestecat cu cel slav. Ar fi interesant de analizat din această perspectivă unde s-ar situa cultura română. (n. a.).

instabil, dar armonios ca mod de articulare, ca o tensiune perpetuă între caracterul *recuperator* şi tendinţa de *globalizare*. Poate în acest fapt rezidă explicaţia profetică pe care o dădea Constantin Noica, crezând cu tărie că posibilitatea de regenerare a spiritului european se va ivi tocmai din acest spaţiu.

În schimb, Emil Cioran este mai sceptic în ceea ce priveşte posibilităţile de anulare a *somnului istoric* al României, pledând pentru o *creaţie lăuntrică* a spiritului, a patriei, chiar dacă dintr-o dureroasă perspectivă adamitică: „Cultura românească este o cultură adamitică, fiindcă tot ce se naşte din ea nu are precedent. [Şi în sens peiorativ.]... [...] Salvarea României sunt virtualităţile şi posibilităţile ei ascunse. Ceea ce am fost nu este decât un sprijin iluzoriu. [...] Întâiul nostru pas istoric trebuie să coincidă cu o afirmaţie de maturitate a spiritului”[16].

Dacă cultura română se află la răscrucea imperiilor vii sau apuse, iar cele trei faze ale sale: ontică (Mioriţa), istorică şi estetică (Meşterul Manole), aşa cum sunt definite de Mircea Muthu în cartea sa despre balcanologie intitulată *Dinspre Sud-Est*[17], se regăsesc în istoria multor naţii balcanice, atunci rezultă că atât istoricul cât şi imaginarul sunt comune acestor popoare, iar dialogul între *natură* şi *cultură* nu este deloc întâmplător.

Până unde va evolua această alternanţă şi în ce măsură oglindirea ei în literatură este relevantă, se va putea aprecia numai după introspecţia spiritualităţii aflate dincolo de Atlantic, ca pol diametral opus culturii europene.

2.1.4. Spiritul american

Până la un anumit moment dat, America a avut despre sine imaginea tipică a unui popor nou, de limbă engleză, de imigraţie preponderent europeană, sau Lumea Nouă, sinonimă cu materializarea proiecţiei de dincolo de ocean a Europei. Imigraţiile masive, dar mai ales cele din secolul al XX-lea, incluzând fluxul migrator provenind din ţările cu regim comunist au creat

---

[16] E. Cioran, *Schimbarea la faţă a României (1936)*, ediţie revăzută de autor, Bucureşti, Humanitas, 1990 (2001, ed. A VI-a), pp. 32-36.

[17] Mircea Muthu, *Dinspre Sud-est*, Bucureşti, Ed. Libra, 1999, pp. 17-37.

un amalgam demografic foarte divers în Statele Unite. S-au format astfel zone majoritare de hispano-americani, estici, asiatici, în special chinezi, japonezi, coreeni, sau de emigranți din Africa neagră. În acest fel s-a creat o societate în care co-există într-o proporție mare componente non-europene, încât însăşi ideea că „America este o proiecție a Europei", adică a omului alb, şi-a pierdut valabilitatea. Drept consecință, societatea americană, cu dinamica ei extraordinară şi cu flexibilitatea-i internă colosală, a avansat către teorii şi filozofii sociale multietnice, multiculturale, diferite spiritual, cu rădăcini cel puțin triple: europene, indiene şi africane.

Mentalitatea postmodernă se deplasează implicit către acest mod de a evalua: nu în ierarhii, în sensul de apreciere valorică a unui autor față de altul, ci în direcția diferențelor; nu ierarhizarea pe verticală, ci acceptarea tuturor diversităților posibile pe un fel de orizontală simbolică.

În secolul XX se poate susține cu certitudine că America s-a rupt definitiv de Europa, creându-şi propriul spirit şi propria religie, fiind socială şi practică[18]. Ea deține o enormă forță materială, apreciată şi etichetată drept progres. Unii au numit-o *primitivizare*, dar fenomenul este previzibil, deoarece aşa cum anticipa Keyserling, „noaptea spirituală va cădea peste toată planeta noastră şi va începe cu America"[19]. Dacă în America de Nord, cel puțin, suntem treptat martorii acelui primitivism material şi pragmatic, atunci concluzia ce se desprinde este că Europei încă îi mai poate reveni o misiune spirituală şi, eventual, în mai mică măsură, continentului sud-american sau asiatic.

2.1.5. Spiritul hispanic

De la bun început, denumirea pare a cuprinde o etimologie polisemantică, deoarece reuneşte mai multe realități, cunoscute sub următoarele nume:

a) *America hispanică* – este termenul cel mai utilizat care include toate țările americane unde se vorbeşte spaniola; este vorba despre o comunitate socio-lingvistică, spaniola fiind recunoscută ca limbă oficială şi națională,

---

[18] A fost asemănată în acest sens cu o altă cultură, cea a incaşilor.

[19] Hermann von Keyserling, *op. cit.*, p. 331.

cu excepția celor două țări cu limbi minoritare: Paraguay (guaraní) şi Puerto Rico (engleza).

b) *America iberică sau Ibero-america* – reprezintă o traducere forțată din limba spaniolă ce denotă continentul unde se vorbesc limbile ibero-romanice; lăsând la o parte spaniola, se utilizează uneori termenul de America iberică când se doreşte includerea Braziliei, țară unde limba națională este portugheza.

c) *America Latină* este un cuvânt introdus cu precădere de francezi, fiind destul de ambiguu, deoarece presupune semantic națiunile din America, vorbitoare de o limbă neolatină. Dacă se va face o revizuire a hărții lingvistice, ar trebui incluse şi Canada francofonă, Guyana franceză, Haiti şi insulele din Antile. Într-un fel, termenul rămâne pitoresc, dar nu integrează teritoriile aflate la sud de SUA, unde limbile vorbite nu provin din latină: limbi indigene, olandeza sau engleza.

d) *America de Sud* – nici acesta nu este consecvent pentru că se suprapune, fără a ține seama de conotațiile geografice, peste America iberică, deşi este folosit de multe ori pentru a desemna numai rădăcinile hispanice.

Prin urmare, din rațiuni etice şi continuitate terminologică, vom prefera să utilizăm în continuare America iberică sau America hispanică, pentru a încadra culturile şi literaturile unui spirit ce constituie obiectul prezentului studiu comparativ.

De fapt, acest spirit este divizat între două mari tendințe, separate în mod geografic între Conul Sud şi celelalte puncte cardinale. Ne referim la Argentina, Uruguay şi Chile, echilibre cvasi-europene într-un ansamblu de țări unde dominanta indigenă a persistat peste secole. Primele alcătuiesc un punct de vedere relativ unitar, fiind reprezentări ale aspirațiilor europene proiectate la un capăt de lume. Cultura lor comună şi totuşi diferită, ca mod de percepție şi individualizare, trimite necontenit la referințe de pe bătrânul continent, cum ar fi nostalgii şi orizonturi de aşteptare curmate de distanțe, însă străbătute extrem de limpede de întreaga spiritualitate europeană de la început de secol XX.

Pe de altă parte, celelalte țări andine şi cele mai apropiate de tropice se orientează, cultural vorbind, mai mult spre partea ancestrală, mitică, originară a continentului şi reprezintă contraponderea disociativă a unei lumi americane mistice şi exotice.

De la bun început ne aflăm în fața unei duble dificultăți: continentul american este oricum fragmentat, iar cel de Sud unitar în sensibilitate, dar diferit în orientări şi aspirații. Un spațiu enorm pe care vom încerca să îl analizăm cu precădere prin intermediul unor literaturi şi opere strâns legate de pământul de care aparțin: spațiul argentinian, spațiul uruguayan, spațiul guatemalez, spațiul columbian şi spațiul peruan.

Totuşi, se impune o observație pertinentă referitoare la scriitorii care provin din țări diferite ale continentului. Concret, primele descrieri topografice sunt legate de numele cu rezonanță ale britanicilor D. H. Lawrence[20] în Mexic sau W. H. Hudson[21] în Argentina şi Venezuela, la fel ca cel al americanului H. Melville în Insulele Galapagos[22], ceea ce duce la concluzia că până şi naționalitățile asociate anumitor spații sunt pur simbolice. Totuşi, această precizare este relevantă pentru perioada de după cucerire şi colonizare, însă ea devine nesemnificativă după a doua generație de emigranți, când atât *frontierele naturale*, cât şi scriitorii sunt afectați de aşa-numitele *influențe reciproce*.

În aceeaşi ordine de idei, dictaturile americane, descrise în romanul *Tirano Banderas* de Ramón del Valle-Inclán sau *Nostromo* de Joseph Conrad, reprezintă un antecedent de seamă pentru viitoarea ficțiune despre „repu-

---

[20] *The Plumed Serpent* (1926) – *Şarpele cu pene* – este o evocare vie a Mexicului şi a vechii civilizații aztece.

[21] În 1885, W. H. Hudson a publicat *The Purple Land* (*Pământul purpuriu*), un roman despre aşa numita Fâşia Orientală – astăzi Uruguay – sau descrierea unei Arcadii sud-americane care a scăpat printr-o întorsătură a istoriei de colonizarea britanică. (subtitlul romanului fiind: *The Purple Land that England Lost*. Sursa: *Literary Encyclopedia*, consultată la 15.04.2006: http://www. litencyc. com/php/speople. php?rec=true&UID=2243).

[22] *The Encantadas*, sau *The Enchanted Islands* (1854) sunt zece nuvele despre specificul, legendele şi realitățile Insulelor Galapagos, au fost publicate ulterior în volumul *The Piazza Tales* (1856). Consultată la 20.03.2006: http://www. 19. 5degs. com/ebook/the-encantadas-or-the-enchanted-islands/1735.

blicile bananiere",[23] evocate în operele lui Miguel Angel Asturias, *El Señor Presidente,* sau *Yo, el Supremo,* de Augusto Roa Bastos.

O perspectivă deschisă asupra identităţii culturale rezidă în toate aceste texte, inclusiv în viziunile metafizice sau poetice ce se regăsesc în eseuri şi poezii, după cum texte precum *Ecuador* de Henri Michaux sau romanul autobiografic *L'homme de la pampa* de Jules Supervielle, aparţin nu unui mimetism cultural, ci unor influenţe benefice, care interacţionează obiectiv într-un proces cultural complex. Pentru toate aceste dezbateri, avem nevoie de un aparat critico-filosofic corespunzător, asupra căruia vom zăbovi în continuare.

2.2. Filosofia culturii

2.2.1. Tudor Vianu. Concepţii culturale

Tudor Vianu, în introducerea din *Filosofia Culturii şi Teoria Valorilor*[24], la studiile sale despre *responsabilitatea metafizică* a culturii, punea accentul pe **transcendental**, lucru pe care îl vom observa şi în filosofia blagiană. Din acest punct de vedere se structurează două mari direcţii: ***reprezentarea metafizică*** a creaţiilor de excepţie şi respectiv, definirea ***matricei spirituale***, a marilor (co)relaţii categoriale.

Vianu porneşte de la *Critica raţiunii pure (1781)* şi *(Critica raţiunii practice (1788)* ale lui Immanuel Kant, studiind experienţele ştiinţifice, morale, artistice ale unui popor şi posibilitatea ca ele să devină filosofic semnificative, numai în urma unor evenimente fundamentale[25].

---

[23] Nume asociat dictaturilor sud-americane, pentru că sugerează efemerul şi perisabilitatea sistemelor politice respective. (n. n.)

[24] Tudor Vianu, *Filosofia culturii şi teoria valorilor*, Bucureşti, Ed. Nemira, 1998, ediţie îngrijită de Vlad Alexandrescu, Colecţia „Cărţi Fundamentale ale Culturii Române", volum ce cuprinde de fapt: *Introducere în teoria valorilor*, Bucureşti, Ed. Cugetarea, 1942 (Opere, vol. 8, 1979); *Filosofia culturii*, publ. 1945 (curs univ. 1929-1935), ed. a 2-a 1946; şi respectiv *Introducere în ştiinţa culturii*, 1931.

[25] Spre exemplu, referindu-se la cultura română, Vianu subliniază un perspectivism multi-plu, dar conturează totuşi două mari orientări:

Tema centrală a filosofiei culturii lui Vianu este aceea a conflictului valorilor, el ar reprezenta obsesia culturii moderne. Autorul recunoaşte, asemenea lui Kant, autonomia domeniilor creațiilor valorice, însă pentru ca acestea să nu-şi piardă *organicitatea*, încearcă găsirea unei soluții care să depăşească „vremea noastră lipsită de fundamentul unei inspirații mai adânci, de un subconştient metafizic creator, din care feluritele manifestări de cultură să se ridice cu vigoarea pe care o asigură tuturor creațiunilor un substrat fecund”[26]. Altfel spus, se invocă un ***mit creator*** la care mai apoi să fie raportată cultura română.

Aceeaşi problemă se ridică la culturile pe care le supunem comparației, datorită faptului că ele au cunoscut transformări, hibridări, aplicându-li-se teoriile reducționiste, de subordonare ontologică la un singur domeniu. Or, metoda propusă de Vianu este cea *intensivă, de trăire cu toată intensitatea a unei anumite specializări culturale, pentru a ajunge la* ***structura sufletească unitară****, sursă a genezei şi a comunicării valorilor.*

În consecință, în concepția lui Vianu trebuie studiate creațiile particulare reale şi nu cele ideale, promovate de fenomenologi. De aici a rezultat imperios necesară schimbarea concepției asupra ***operei de artă,*** care prezintă două fațete: una de configurație, formală, imanentă şi alta, expresivă, de corelație, simbolică; ultima fiind un element nou, foarte important în alcătuirea țesutului mitic şi spiritual la nivel cultural.

De asemenea, din perspectiva lui Tudor Vianu, **miturile** „sunt valori cuprinse de reprezentare; imagini coadaptate la structura valorii”[27]; credem că aici rezidă influența din secolul al XVII-lea şi scrierile lui Giambattista Vico, pentru care mitul este o *concepțiune abstractă* relativă la structura universului sau la originea lucrurilor, cuprinsă într-un act de reprezentare. Toate acestea se întemeiază evident pe observația conştiinței.

I. Linia lui Maiorescu, referindu-se la aspirația spre claritate, spiritul metodic, elanul constructiv, influența criticismului kantian, în care primează metoda asupra obiectului de studiu.

II. Linia şi influența lui Nae Ionescu (originea constituind-o Vasile Pârvan), direcție ce se bazează mai mult pe filosofia vieții şi o eseistică aproape literară.

[26] Tudor Vianu, *Filosofia culturii*, ediția a 2-a, p. 248.

[27] Tudor Vianu, *Introducere în Teoria Valorilor*, p. 65.

Totuşi, în secolul XX, dat fiind *caracterul activ* de a mobiliza şi orienta dorința creatoare înspre un scop pragmatic (opera de artă, literară, în cazul nostru), inclusiv mitul devine o valoare cuprinsă de reprezentare, care încearcă să lămurească respectiva apreciere. Astfel de exemple avem la îndemână în mitologia greco-romană, citate de însuşi Tudor Vianu, printre care amintim: mitul prieteniei (Castor şi Pollux), mitul iubirii şi fidelității (Orfeu şi Euridice), mitul economic (Argonauții), mitul cunoaşterii (Oedip), mitul civilizației (Prometeu) etc. Astfel, se impune întrebarea, ce se întâmplă cu viziunile şi percepțiile moderne, unde îşi au ele locul?

O posibilă grupare ar fi în funcție de *domeniile naturii*, referindu-ne aici la elementele geografiei fizice, dar care nu acoperă o totalitate a spațiilor. Lumea olimpiană sau borgesiană nu sunt palpabile, deci ficțiunea implică faptul că ar fi mai potrivită o grupare axiologică.

Teoria formală a culturii. Filosofia culturii este pentru Tudor Vianu o ramură relativ nouă a filosofiei, diferită de ştiințele naturii, ştiințele spiritului (ce studiază fenomenele resimțite în legătură cu anumite valori, obiectul unei dorințe fizice sau morale[28]), de filosofia istoriei sau sociologie. Pentru definirea noii ştiințe, trebuie stabilit conținutul noțiunii de cultură ca având cheie de boltă ideea de ***voință culturală***, ce subsumează un *element volitiv, de încordare şi energie morală* şi tensiune lăuntrică şi respectiv, un *element intelectual şi romantic*, în virtutea căruia persistă credința că temele culturale ale omenirii nu s-au epuizat, fapt ce evită automatismul. La rândul ei, această voință culturală se întrupează dintr-un bun cultural, a cărui reprezentare poate fi subiectivă sau obiectivă.

Prin urmare, **sfera culturii** cuprinde, în opinia lui Vianu, sfera valorilor – parțiale sau totale – şi sfera – individuală sau socială – a indivizilor concreți. Ni se pare că această definiție este incompletă, deoarece nu include totuşi ideea de cultură ca educare profundă a omului şi distinctă față de civilizație.

---

[28] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 150: Actul prin care *cugetăm* un obiect ca fiind capabil să ne satisfacă o dorință este un **act de valoare** sau **cultural subiectiv**; actul prin care creăm bunuri – introducem obiectul în sfera valorilor – este un **act cultural obiectiv.**

Indiferent care ar fi valorile, ele au un caracter irațional, iar în modernitate, din cauza diferențierii extreme a acestora, omul este privat de sentimentul de totalitate, sinonim cu o stare deprimantă a lipsei de obiective în viață. Într-adevăr, toate epocile din istorie au avut o unitate de stil în ceea ce priveşte valorile, pe care înclinăm să o atribuim operelor de artă reprezentative – cum ar fi, de exemplu, valoarea teoretică în Antichitate, religioasă în Evul Mediu etc.

În prezent însă, conflictele s-au adâncit din lipsa unei totalități a valorilor, nemaiexistând *închegările armonice*[29] între ştiință şi morală, între artă sau politică şi morală, între economie şi cultură. În analiza unor opere de artă, frumosul este caracterizat drept oprirea clipei, fără vreun scop anume, fiind *degustarea în intensitate a rodului bogat pe care momentul ni-l poate aduce; valoarea morală (binele, adevărul) sunt afirmate întotdeauna în legătură cu un scop*[30].

Prin urmare, deşi teoria formală a culturii este unitară în analiza valorilor, primând artisticul în fața dogmei, nu s-a ajuns expresie de netăgăduit a culturii, aceasta fiind discutabilă în funcție de epocă, curent, indivizi, aparat conceptual.

Teoria materială a culturii. Teoria materială analizează condițiile, mijloacele şi idealurile culturii, percepute ca o creație de valori. „Condițiile naturale, mediul cosmic influențează cultura" s-a spus pentru prima dată în secolul al XVIII-lea, sub influența cartesianismului şi a *spiritului revărsat al ştiințelor naturale în universalitatea preocupărilor omeneşti.* Prima afirmație de acest gen o face cartesianul Fontenelle, care semnalează deosebirile solului în care cultura omenească se dezvoltă asemănător plantelor şi florilor:

> „Poate că pământul francez nu este propriu raționamentelor pe care le făceau egiptenii, după cum nu este propriu pentru a face să crească palmierii. Şi fără a merge atât de departe, poate că faptul că portocalii nu trăiesc aici tot atât de uşor ca în Italia, marchează, în acest ținut, a anumită forță de spirit, pe care nu o avem la fel în Franța. Este totdeauna sigur că

[29] Termenul îi aparține lui Nietzsche.
[30] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 200.

> luând în considerare înlănțuirea şi dependența reciprocă ce există între toate părțile lumii materiale, diferențele de climat, care se fac simțite în plante, trebuie să se întindă până în creierii omului sau să-şi producă acolo efectele lor”[31].

Din cele de mai sus reiese dependența culturii de mediul cosmic, deocamdată conceptualizat doar ca ambianță climaterică. În 1719, Abatele Dubos în *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, demonstrează faptul că predispoziția artistică este diferită la diverse popoare în funcție de climă, dar chiar şi la fiecare individ în parte.

De fapt, ideea clară de influență a climatului asupra culturii, ca expresie principală a mediului cosmic, o enunță Montesquieu în *L'esprit des lois*. Sensul este chiar lărgit, deoarece înrâurirea este asociată producerii fenomenelor culturale, în special culturii politice şi instituționale. Drept exemple sunt sugerate două tipuri de caractere distincte: cel energic, al omului din nord, şi respectiv, cel mai sensibil, al meridionalului. Pentru Montesquieu, mediul cosmic înseamnă *climă, temperatură şi configurație geografică*[32], la care adaugă şi natura solului[33].

Mai târziu, în secolul al XIX-lea, cercetătorii englezi aplică studiile de ştiințele naturii în istorie, unul dintre ei fiind Buckle cu *Istoria civilizației în Engliterra* (1857). Ideea primordială este că civilizația este dependentă de bogăție – naturală la care se adună factorul uman: seriozitate, energie –. Buckle defineşte în funcție de mediul cosmic, alimentația, costurile sau preocupările, toate rezultante ale comportamentului uman. Noțiunea de cultură înseamnă pentru britanic democrație, libertate, multiplicitatea tendințelor ce întrunesc o structură psihică unitară.

Entuziasmul pentru mediu este cu greu temperat de Hippolyte Taine în *Filosofia artei;* pentru autor, fiecare ştiință este independentă, iar interesul de a explica faptele istorice şi spirituale prin legile naturii fizice se mai

---

[31] Tudor Vianu, *Ibidem*, p. 222.

[32] În Asia, spune el, câmpiile întinse au dus la întronarea despotismului, în timp ce țările mai muntoase au preluat duhul libertății., *apud* T. Vianu, *op. cit.*, p. 224.

[33] În concepția sa, cu cât pământul este mai fertil, cu atât oamenii sunt mai indolenți.

atenuează. Astfel, el susține că valoarea naturii înconjurătoare nu trebuie apreciată cu exagerare, deoarece mediul cosmic, pentru a fi o condiție a culturii, trebuie valorificat de om, opinie la care ne raliem. Dacă acest lucru nu ar fi aşa, ar însemna ca toate produsele umane ce provin din părți diferite, cultural, economic, social, să fie diferite şi să nu aibă puncte în comun, ceea ce e imposibil.

În concluzie, mediul este important în modernitate, dar el nu trebuie să presupună vreo atârnare a omului în vreun fel, păstrând mereu autonomia axiologică a culturii.

De altfel, teoria influenței mediului asupra culturii a produs alte două teorii consecutive: materialismul istoric şi teoria raselor, teorii în care mediului cosmic i se atribuie chiar puterea de a modifica tipul antropologic al omului şi complexele morale ale acestuia. De fapt, până la scrierile lui Hippolyte Taine, reunite sub titlul *Philosophie de l'art*, nu apăruseră distincții de rasă, iar după răspândirea scrierilor lui Schopenhauer[34], interpretarea se detaşează de lumea latină sau reacționarismul german, şi anume se consideră că fiecare rasă în parte prezintă manifestări diferite, dar *guvernate* sau determinate la origini de o rasă profundă.

Teoria spirituală a culturii. Se trece apoi la o analiză a condițiilor spirituale ce favorizează şi determină o cultură, de la tradiție la pregnanța grupului social, insistându-se pe ideea de progres ca o condiție esențială pentru cultură şi de asemenea, pe menținerea unor instituții care să ducă mai departe concepțiile statornicite istoriceşte. Aceste detalii nu se înscriu în prezenta analiză, fapt pentru care doar le vom enumera, nuanțând doar idealul cultural.

Astfel, *mijloacele culturii* reprezintă tehnica, maşinismul, familia, şcoala, cultura populară care contribuie la înfăptuirea actului spiritual.

În schimb**,** *idealul cultural* este aparatul teoretic al diferitelor epoci care au dus la atingerea scopurilor culturale, implicit realizarea valorilor într-o

[34] V. Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință şi reprezentare (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819)* şi respectiv, *Parerga şi Paralipomena (1851).*

anumită perioadă a omenirii. În funcție de aceşti termeni se definesc defini *concepțiile: raționaliste, istorice şi umaniste ale culturii*, cu principalele avantaje şi dezavantaje ale acestor curente.

Concepția raționalistă. În virtutea acestei teorii, termenul de **cultură,** într-un sens foarte restrâns[35] înseamnă cultura pământului sau agricultura (agentul natural fiind pământul şi sământa) care se supune unei activități favorabile (lucrul pământului) şi are o finalitate unică. Drept consecință survine *egalitarismul*, tradus adesea prin liberalism-pacifism, al cărui promotor este considerat Jean-Jacques Rousseau.

Dintr-o perspectivă modernă, considerăm că respectiva comparație cu cultura pământului e nereuşită, deoarece deşi există pământuri nelucrate, nu se poate afirma că o societate este lipsită în totalitate de cultură, ceea ce demonstrează că scopurile omeneşti nu sunt imanente naturii umane. O altă observație ar fi că nu există scop unic al culturii, aşa cum stipulează teoria, ci finalitățile sunt variate şi nenumărate.

Concepția istorică. Dat fiind faptul că teoria raționalistă prezintă dificultățile reliefate mai sus, apare necesitatea istoristă de a se desprinde de Antichitate şi a desemna ***națiunea*** ca simbol al idealului politic şi purtător de valori. De la Nietzsche se preia ca valoare centrală: sentimentul de viață al oamenilor care au creat o anumită cultură şi clasifică producțiile umane în funcție de etapa istorică traversată.

De exemplu, la greci, acesta este reprezentat de perfecțiunea limitată şi statică, aşa cum se manifestă ea în religie, artă, viață politică, sport; în timp ce, cultura europeană modernă, atât de rebelă față de celelalte, este numită de Spengler *faustică* şi denotă aspirația către nemărginit, mobilitate perpetuă.

Hegel, unul dintre adepții acestei concepții, este de părere că istorismul întruneşte o pluralitate de culturi, dezvoltate organic printr-un principiu propriu, spre deosebire de raționalism care este adeptul progresului continuu. În acelaşi timp, în istorism se dezvoltă *conştiința deprimantă a epigonului*, a relativizării totale.

[35] Tudor Vianu, *op. cit,* p. 296.

Din nou ne aflăm în fața unor concepții ce pot induce în eroare: culturile închise sunt valabile pentru grupurile restrânse, însă nu este luată în vedere unitatea şi omogenitatea culturilor. Tot printre criticile aduse s-a inclus afirmația „Nu toți oamenii care constituie un popor se găsesc în acelaşi moment al istoriei", perfect valabilă, mai ales în modernitate, când perspectiva analitică este cea a diferențelor în diversitate sau a *înfățişării simfonice.*

Friedrich Nietzsche realizează o analiză a oportunității în *Originea tragediei* (1870) şi *Despre foloasele şi dezavantajele studiilor istorice* (1873), unde conceptul cultural devine istoric însă depăşeşte istorismul. Filosoful este primul care vorbeşte despre ***stilul cultural***, observând o eterogenitate de stiluri şi culturi moderne lipsite de *subconştient metafizic creator*[36], aducând o critică fățişă modernității. În schimb, el propune o întoarcere către miturile naționale – primul creator în acest sens fiind Wagner –, o *uitare anistorică,* eliminând istorismul, pentru ca respectivele creații să se fundamenteze pe artă şi religie. Dezavantajele acestei teorii sunt: adâncirea în propria subiectivitate, iar printre avantajele demne de semnalat rămân relativitatea sa şi elanul creator.

Concepția activistă. O ultimă tendință asupra căreia se opreşte T. Vianu, pornind de la problema culturii româneşti, este conceptualizarea aşa-numitului *activism cultural*, tradus prin spontaneitate şi lipsa vreunei limitări raportate la realizările culturale.

În acest caz, natura este eventual un *factor de fricțiune, ce îngrădeşte cel mult libera realizare a valorilor*, de aici rezultând libera manifestare şi cristalizarea a valorilor. În mod evident, natura nu produce cultura, ci cultura influențează natura. Însă orice cultură are o valoare omenească. Activismului i se impută lipsa unor idealuri şi credința doar în valori practice.

O altă concepție, foarte permeabilă epocii moderne[37] şi nu numai, este cea mitică, care, generoasă şi fecundă, se recreează prin operele literare ale

[36] Observație făcută de Saint-Simon, Auguste Comte (apud T. Vianu, *op. cit.*, p. 312): Ei sunt cei care disting între epoci organice şi epoci de criză culturale în care s-a manifestat acut o nostalgie către Evul Mediu (de exemplu, în scrierile după război). Răspunzător pentru acest fapt a fost nu numai lipsa unei productivități metafizice, ci şi excesul istorismului.

[37] Prin *lumea modernă* înțelegem în general societatea occidentală contemporană, dar uneori şi o anume stare de spirit declanşată de Renaştere. În acelaşi timp, sunt *moderne* clasele

secolului XX. Chiar dacă aceasta nu a fost reliefată de Tudor Vianu, vom enumera funcțiile acesteia, pentru a putea realiza un tablou comparativ al tuturor orientărilor de mai sus.

Concepția mitică. ***Miturile***, de la cel prometeic la oricare altul, de la Kant încoace, stau la temeiul unei ordini şi al unui adevăr, însă nu mai aparțin naturii, dar nici nu se află în afara omului sau în Dumnezeu, ci sunt în interiorul omului însuşi. Cioran afirma în *Schimbarea la față a României* că „miturile unei națiuni sunt adevărurile ei vitale. Acestea pot să nu corespundă *adevărului*; [...] Şi apoi o națiune caută adevărul? O națiune caută *puterea*"[38], atitudine ce poate fi interpretată, conform lui Ion Vartic, fie în sens unamunian, al etosului eroic pe care îl poate declanşa un popor în manifestările sale de transfigurare culturală, fie în sensul lui Ramiro de Maetzu, al creării unui mit ca un act purificator care elimină trecutul, ridicolul sau bolile spirituale[39].

Mai mult, considerăm că acel adevăr căutat de mituri se estompează în creație, atâta timp cât simbolurile sau figurile plăsmuite au efect regenerator, *curățindu-ne de iluzii, lasă loc şi unor noi aspirații, prin care renaştem la viață şi la faptă*. În opinia aceluiaşi eseist român, singura scăpare de subistorie, pasivism, inacțiune şi resemnare fatalistă, se află în noua mitologie europeană, cea a civilizației moderne şlefuită echilibrat de Faust, Don Juan, Don Quijote, Hamlet, Peer Gynt, Ivan Karamazov, Emma Bovary, Mitică, Lolita ş.a[40].

Dacă ar fi să supunem atenției o scurtă perspectivă diacronică, mitul reprezintă una dintre cele mai vechi stări culturale ale minții, fiind o narațiune tradițională emanată de o societate primitivă ce îşi imaginează explicarea concretă a fenomenelor şi evenimentelor enigmatice cu caracter fie spațial, fie temporal, ce s-au petrecut în existența psiho-fizică a omului, în natura mediului înconjurător şi în universul vizibil ori nevăzut, în legătură *cu* ***destinul condiției cosmice şi umane***. Fie că este vorba de invenție epică sau alegorie,

active ale societății urbane, restul populației rurale, agrare fiind încă legată de un orizont spiritual tradițional.

[38] Apud Ion Vartic, *op. cit*, p. 159.

[39] *Ibidem*, pp. 162-162.

[40] *Ibidem*, p. 165.

fie de transmiterea memorială a faptelor protoistorice, cert este că *fiecare exeget a studiat mitul numai dintr-un punct de vedere profesional şi limitativ*[41].

Astfel, de la Euhemeros (sec. al III-lea î.e.n.), pentru care zeii nu erau decât monarhii şi eroii defuncți divinizați de urmaşi, până la Carl Gustav Jung (sec. al XX-lea), care caracteriza mitologia ca o *expresie a inconştientului colectiv*, perspectivele interpretative au nenumărate. Astfel, James George Fraser considera mitul în evoluția spirituală a omenirii în trei etape fundamentale: *magie, religie, ştiință*; Bronislaw Malinowski vedea în mit o *cartă pragmatică a înțelepciunii primitive*; Claude Lévy-Strauss definea mitologia drept un cod cu ajutorul căruia *gândirea sălbatică îşi construieşte diferite modele de lumi*.

Mircea Eliade a fost primul care a afirmat ***caracterul de realitate cultural extrem de complexă a mitului,*** destinat a revela modelele exemplare ale tuturor riturilor şi ale tuturor activităților omeneşti semnificative.

Afirmația lui Claude Rivière: „Fără mit nu există speranță”[42] induce ideea la care ne raliem, potrivit căreia orice societate nu poate fi concepută fără propria sa mitologie. Prin mitologie ne referim la ansamblul de mituri aparținând aceleiaşi culturi, chiar dacă acestea au fost create în perioade diferite.

De asemenea, pentru ca un eveniment, o povestire ieşită din comun sau un fapt istoric să devină mit trebuie reunite două condiții: în primul rând e necesar ca elementele constitutive să interacționeze semantic şi formal cu celelalte mituri proprii societății respective şi, în al doilea rând, să fi intervenit uitarea, ştergerea originii individuale a istoriei, pentru ca aceasta din urmă să poată fi recreată, deci să impună un mit. Ambele condiții se modelează cu ajutorul dimensiunii temporale, fapt pentru care *mitul este atemporal*. Ca atare, el va transcende istoria şi epocile, spațiul fiind cealaltă dimensiune care îl va caracteriza.

Scopul mitului este de a explica lumea, în modul său enigmatic, simbolic, dar şi normativ. Explicațiile pe care le propune sunt atât ezoterice,

---

[41] Victor Kernbach, *Miturile esențial*e, Bucureşti, Editura ştiințifică şi enciclopedică, 1978, pp. 6-15.

[42] Claude Rivière, *Socio-antropologia religiilor*, Iaşi, Polirom, 2000.

cât şi populare, aducând în lumină zei, oameni, forțe ale naturii pe care le clasează în cosmogonii, teogonii şi genealogii. Ca şi celelalte concepții, este un mod de a percepe şi înțelege lumea, dependent de climatul societății şi totodată nelipsit din el.

Dată fiind prezența sa continuă, acelaşi Rivière a elaborat o clasificare a funcțiilor esențiale ale mitului, care combină elemente simbolice, arhetipice şi mitice, după cum urmează[43].

Funcția psihologică prin care se depăşesc orice fel de contradicții, conflicte, tabuu-uri, ele fiind sublimate. În ceea ce priveşte ascendentul miturilor asupra sensibilității – chestiuni ridicate de Roger Caillois – şi registrului de sentimente căruia i se adresează, s-a invocat adesea memoria biologică, adică acea parte a gândirii colective căreia animalitatea, canibalismul, patricidul sau incestul nu îi erau străine. Astfel, sensibilitatea umană se recreează prin mituri tocmai pentru că resimte teama acestor conflicte elementare.

Funcția pedagogică se referă la faptul că mitul oferă principii şi exemple moralizatoare, ce trebuie respectate; rezultă de aici că el aparține unei realități superioare şi transcendente, pentru că propune un model ideal demn de urmat.

Funcția cognitivă este cea care dă sens unei anumite forme, fapte, activități cotidiene, chiar dacă imaginea asupra lumii pe care o oferă nu este deloc obiectivă. Totodată, stând la baza amintirilor, viselor şi a inconştientului colectiv, el îndeamnă la rememorarea trecutului şi interpretarea – chiar sacralizarea sau transformarea înspre magic – a unor circumstanțe.

Funcția social-politică de legitimare a organizării sociale, ce conferă atribuții de putere, de stabilire a ierarhiilor şi consacrare a mitului drept istorie etică a unei colectivități.

Concluzionând, mitul transpune în realitate aspecte ce țin de imaginar şi comportă o raționalitate diferită de cea modernă, ce se susține pe comunicare socială şi funcții etice. Totodată, dacă miturile explicau un mod de a fi în genere pentru societățile orale, în modernitate se impune aspectul actualității lor şi a căutării altor mituri şi sisteme de mitologizare. Această căutare se desfăşoară la nivel colectiv, pentru că la nivelul experienței

[43] *Ibidem,* pp. 50-67.

individuale, mitul n-a dispărut niciodată complet din fanteziile, nostalgiile şi literatura omului modern:

> „Nu este mai puțin adevărat că înțelegerea mitului va fi socotită într-o zi printre cele mai utile descoperiri ale secolului al XX-lea... Nu e de ajuns, cum era acum o jumătate de secol, să descoperim şi să admirăm arta neagră sau oceanică; trebuie să descoperim izvoarele spirituale ale acestor arte în noi înşine, trebuie să devenim conştienți de ceea ce rămâne încă mitic într-o existență modernă şi care rămâne ca atare tocmai pentru că aceste comportament este şi el consubstanțial condiției umane întrucât exprimă angoasa în fața Timpului".[44]

Ca un corolar al concepțiilor trecute în revistă până acum, vom reliefa în continuare principalele orientări culturale şi valorile lor esențiale, privite comparativ.

Orientarea culturală	**Momentul agentului natural**	**Momentul unei valori**	**Activități**
Concepția analogică	*cultura pământului*	nu e stipulată expres, mai mult asumată ca atare	numai cu finalitate imediată
Concepția raționalistă	*dezvoltarea rațiunii*	nu există un moment anume, valoarea supremă este rațiunea umană	se subordonează rațiunii, se pierd nişte variante, devine o concepție unilaterală
Concepția istoristă	nu există	*valorile sociale (diferite de la o epocă, societate la alta)*	discontinue în funcție de epocă, atrag un anumit pesimism
Concepția activistă	*nu i se acordă importanță*	*singura valoare umană este activitatea sa creatoare, cu finalitate clară.*	*spontane şi inteligente, concepție pozitivă dar pragmatică, cultura reprezintă doar ansamblul libertăților omeneşti*
Concepția mitică	*reclasificare a elementelor naturale mitice şi ezoterice*	*sisteme de valori plurale şi diverse, totuşi armonice*	*reîntoarcere spre trecut, din perspective moderne; integrează atât libertatea, cât şi canonul într-o cheie polisemantică*

Observație: cele evidențiate cu italice sunt activități desfăşurate la cote maxime.

[44] Mircea Eliade, *Eseuri,* Bucureşti, Ed. Ştiințifică, 1991, p. 139.

2.2.2. *Alois Riegl. Stiluri culturale*

Din multitudinea de teorii despre stilul artistic sau cultural, am ales opera acestui savant vienez[45], deoarece a fost întemeietorul unei ramuri a culturii ca ştiinţă autonomă şi desprinsă de estetică, şi anume, *ştiinţa artei* (1858-1905). Ce propune interesant pentru lucrarea noastră este *modelul de cercetare ştiinţifică*[46], comparat de alţi critici cu modelul kantian în teoria cunoaşterii[47].

Unul dintre principiile cercetării lui A. Riegl este cel de *voinţă internă (Kunstwollen)* care guvernează orice operă de artă. Analizându-le, autorul este de părere că fiecare operă individuală trebuie încadrată într-un concept de **stil**. *Problematica stilului* apare la sfârşitul secolului al XIX-lea, odată cu cele trei direcţii diacronice de constituire ca disciplină autonomă a istoriei artei, în sensul de: istorie culturală (mai ales în perioada romantică); istorie dogmatică (din perspectiva hegeliană a Ideii puse în artă, promovată de Jakob Burckhardt); estetică dogmatică (plecând de la Plotin, Gottfried Semper este cel care pune semn de egalitate între opera de artă şi microcosmos).

Aceste preocupări de încadrare şi delimitare conceptuală l-au determinat pe Riegl să studieze manifestări artistice distincte, el demonstrând *continuitatea* ornamentelor florale din arta egipteană şi a Orientului mijlociu clasic în arta clasică greco-romană, arta bizantină şi islamică. De fapt, pentru a putea argumenta cele de mai sus, Riegl trebuia să elimine teoria materialist-tehnicistă a originii artei şi evoluţiei stilurilor, să *minimalizeze rolul factorilor exteriori*, pentru a explica *schimbările stilistice în termenii unei evoluţii interne, organice, autonome***.** Astfel, teoreticianul afirmă că „La baza fiecărei imagini artistice stă o ***imagine a naturii***, fie că artistul a produs-o nealterată, fie că a transformat-o după necesităţile şi plăcerile sale."[48]

Observăm că Riegl are o propensiune exprimată spre *obiectul* creaţiei şi nu spre *maniera* de realizare, elementul natural, transfigurat sau nu, jucând un rol esenţial în teoria stilurilor. Stilurile sunt schimbătoare, după cum

---

[45] Alois Riegl, *Istoria artei ca istorie a stilurilor,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1998, Antologie, traducere şi prefaţă de Ruxandra Demetrescu.

[46] Definit de Ernst Gombrich în *Artă şi iluzie*, Bucureşti, 1973, p. 52.

[47] Ne referim la Erwin Panofsky care în *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1964 în trad. *Idea*, Bucureşti, 1975, fundamentează istoria artei ca o ştiinţă a interpretării.

[48] Alois Riegl, *Stilfragen (1893)*, p. 1.

susținea şi primul critic care *a descifrat* barocul, *Heinrich Wölfflin*, în funcție de mutațiile ce au loc la nivelul sensibilității umane[49].

La rândul său, în *Orizont şi Stil*[50], Lucian Blaga caracteriza *stilul* drept *un mănunchi de stigme şi motive, produs al spiritului uman, ce îşi dobândeşte demnitatea supremă la care poate aspira*[51]. Pentru a-l determina, este sugerată nevoia implicită de distanțare. Dacă la început stilul era aplicabil doar operelor de artă, s-a ajuns la aşa-numitul ***stil cultural,*** ce reprezintă o categorie dominantă prin care sunt interpretate toate creațiile spiritului uman.

Atât istoria artelor, cât şi morfologia culturii au îmbrățişat în secolul XX diferite perspective pentru a reliefa *unitatea stilistică* privită ca fenomen, metodologia folosită fiind ***fenomenologia*** şi ***morfologia***.

Prima dintre ele, observa Blaga, nu e prea reuşită, deoarece orice operă de artă are stilul concomitent cu creația propriu-zisă – ceea ce este, în final, un proces de creație inconştient –, deci rezultă că *se integrează într-o ordine demiurgică neintenționată, iar nu în aceea a conştiinței*[52], constituind astfel o metodă rigidă, pur descriptivă şi teoretică. A doua însă, *morfologia*, studiază atât formele dominante şi secundare, cât şi raporturile dintre ele, ceea ce determină o metodă liberă, extrem de adecvată filosofiei culturii, ce încearcă să evidențieze latura criptică a fenomenului, dar comunică cu ideea de stil, aşa cum vom vedea la finalul acestui capitol.

2.2.3. Lucian Blaga versus morfologia culturii

Prin cele trei trilogii: *Trilogia cunoaşterii* (1942), *Trilogia culturii* (1944) şi *Trilogia valorilor* (1946), Lucian Blaga încearcă, aşa cum afirma criticul Zoe Dumitrescu Buşulenga, „să desluşească pentru sine, dar şi pentru noi toți, temeiurile cognitive, culturale, axiologice ale culturii populare româneşti”, pornind de la valori intrinseci extrem de simple şi vii: valoarea de eternitate

---

[49] Astfel, Barocul ca stil este, în concepția lui Wölfflin, sub influența lui Riegl, *voința artistică datorată sensibilității exarcerbate şi redarea subiectiv (optică accentuată ca principiu al continuității şi înnoirii pe axa Nord-Sud şi antic-modern).*

[50] Scrisă în 1936, parte a *Trilogiei Culturii*, publicată integral în ediția Princeps din 1944.

[51] Lucian Blaga, *Orizont şi stil* în *Trilogia culturii,* Bucureşti, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, 1944, p. 7.

[52] L. Blaga, *op. cit*, p. 17.

conferită spațiul ondulat al meleagului românesc, viețuirea în *orizontul misterului* şi respectiv, gândirea mitico-magică. Ultima dintre ele se circumscrie tezei noastre, punând în lumină şi problematica sacrului, ale cărui moduri de manifestare sunt *mitul, arhetipul şi simbolul*.

Pentru a putea acoperi şi compara elementele gândirii mitico-magice şi semnificațiile corespunzătoare în analiza spațiului, să evidențiem succint principalele puncte de vedere şi clasificări blagiene care constată fenomenul spiritual mitico-magic, îi analizează structura şi reperele filosofice[53].

Grupul I are drept criteriu comun **analiza mitologică** şi include următoarele momente filosofico-culturale cu reprezentanții ei:

Auguste Comte, părintele pozitivismului, stabileşte legea celor trei stadii ale progresului omenirii: *faza mitologică, metafizică şi pozitivă*. Chiar dacă această viziune este considerată perimată, ea are relevanță în analiza simplelor fapte spirituale.

Germania aduce în lumină, odată cu descompunerea romantismului şi avansul naturalismului antropologic, opera lui Ludwig Feuerbach. Acesta se ocupă de mitologia antică europeană, nordică, asiatică, indiană, cu influențe din etnologie şi *Şcoala engleză* (mai ales Edward Burnett Tylor şi Herbert Spencer, care propun originea animistă şi conceptul sufletului în mitologie). Reiese de aici că de cele mai multe ori magicul şi miticul coexistă, fiind exerciții disociative. În ceea ce priveşte tendința engleză, se observă neglijarea structurării unei mentalități propriu-zise, prin suprapunerea magicului peste mitic[54].

Spre deosebire de acestea, Mircea Eliade, în *Cosmogonia şi Alchimia Babiloniană*, găseşte o corespondență între mitologie şi metafizica lui Platon, afirmând că toate lucrurile terestre posedă în cer un singur model – ***ideea*** –, care însă nu-şi asimilează magia.

---

[53] Lucian Blaga, *Gândire magică şi religie: Despre gândirea magică (1941)*, în *Trilogia valorilor*, Bucureşti, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, Ed. Princeps,1946, pp. 204-305.

[54] Sub influența acestui curent, R. R. Marett aduce o contribuție interesantă în studiul vrăjitoriei, cons. în L. Blaga, *op. cit.*, pp. 217-218.

Wilhelm Wundt în lucrarea *Psihologia popoarelor* conturează nucleul volițional-afectiv al vieții sufletești în general. Miturile sunt reliefate ca legături primitive între faptele omului şi bunăstare, moarte, nebunie etc., fiecare cu efectele-i violente. Spre deosebire de *scientişti*, care nesocotesc componenta mitologică a culturii – adesea considerată ca fiind depăşită sau o stare condiționată de fazele culturale –, putem afirma că prezenta orientare reprezintă un avans.

Mai mult, sociologii francezi, în frunte cu întemeietorul doctrinei, Emile Durkheim, pornesc de la opera lui Comte, introducând noțiunea *reprezentărilor colective*, iar cercetările sunt continuate ulterior de către Lucien Lévy-Bruhl în studiile despre magic şi gândirea omului primitiv.

Mai apoi, Ernst Cassirer în *Filosofia formelor simbolice*,[55] dedică al doilea volum gândirii mistice şi chiar lansează ipoteza potrivit căreia ar exista o uniune umană cu Dumnezeu, aducând o critică fenomenologiei.

La polul cunoaşterii ştiințifice se află Immanuel Kant, cel care indică factorii ce asigură consecvența celei dintâi şi anume formele fundamentale ale *intuiției* (spațiul şi timpul) şi *categoriile* (expresia obiectivă a funcțiilor inteligenței umane). Aşadar, Kant propune un *corp constituit* cu o structură proprie, dincolo de labilitatea omului, indiferent de apartenența lui de morală sau estetică.

Pe de altă parte, din prisma *corpului spiritual constituit,* Cassirer propune ***gândirea mitică***, diferită de gândirea ştiințifică pe care o afirmase Kant; ea este mitică nu prin calitate, ci prin utilitate, adică întrebuințarea ce i se conferă. În plus, el distinge între spațiul-timpul sacru şi cel profan şi evidențiază coincidența momentelor, fapt ce denotă că ele sunt corelative.

Grupul II legitimează fenomenul spiritual în sens **obiectiv** prin metafizica egipteană, babiloniană, indiană, concepția neoplatonică[56] şi

[55] *Die Philosphie der Symbolischen Formen* (1923-1929), 3 volume, *apud* L. Blaga, *op. cit.*, pp. 225-226.

[56] Curent filozofic mistic, apărut în epoca elenistică şi ajuns la apogeu în epoca de decădere a Imperiului roman, care proclamă ideea creării lumii prin *emanația* din divinitate şi pe aceea a cunoaşterii prin extaz mistic.

sistemele gnostice[57], care reunite, duc la o singură concluzie mistică şi anume *magia actului ritual.*

Al doilea pilon îl reprezintă gnoza eretică al lui Simon Magul printre alții, cel care insuflă conştiința divină prin vrăjitorii, ca un atribut chiar şi al *omului sfânt*.

Sunt interesante de reliefat aici criticile care i-au fost aduse lui Isaac Newton pentru „preocupări apocaliptico-teologice", fiind acuzat că *fizica sa fusese atinse de obsesia magicului*.[58]

De asemenea, urmaşul gnosticilor, Emanuel Swedenborg, dezvoltă, în secolul al XVIII-lea, o mitologie vizionară, cu o multitudine de forme ce se întrepătrund între mit şi magie, fiind autorul unei cosmologii mitologice. În acest caz, trebuie menționat faptul că viziunile mitologice se produceau, în opinia lui Swedenborg, prin participarea la misterele rituale: orfice, eleusine etc.

Johann Wolfgang Goethe este pasionat la rândul său de gnosticism, cabală, magie, în virtutea pregătirii poemului *Faust.* În legătura cu prezența demonicului în spiritualitate, afirma: „Nu sunt totdeauna cei mai străluciți oamenii, nici prin spirit, nici prin talente, rar se îmbie prin bunătatea inimii, dar o putere de necrezut purcede din ei şi exercită o înrâurire de neînchipuit"[59]. Ipostaza propusă este deci magică, totodată genială şi adesea ludică.

Asia mică este un teren ce a influențat gândirea magică, spre deosebire de creştinism sau gânditorii Renaşterii (Leonardo, Galilei) care „anulează formele de magie astrală şi reglementează „autoritar" gândirea magică, instituind sacramentele"[60].

Secolul al XVIII-lea şi mai puțin secolul al XIX-lea, renaşte estetic prin Romantism, promovând ideologii neadmise până atunci cum ar fi transele,

57 Pentru gnostici, geneza lumii constă în credința că totul provine de la un Demiurg imperfect, lumea supunându-se unei degradări succesive. Curentul propovăduit este filozofic-religios şi caută să îmbine teologia creştină cu filozofia elenistică greacă şi cu unele religii orientale, susținând posibilitatea unei cunoaşteri mistice.

58 Lucian Blaga, *op. cit.*, pag. 232.

59 *Apud* L. Blaga, *op. cit.*, 1946, pp. 235-236.

60 L. Blaga, *Ibidem*..

telepatia, spiritismul şi teosofismul. Mai mult, filosoful german Edgar Dacqué lansează printre operele sale teoria filosofiei naturii şi paleontologiei, o viziune magico-mitică despre natură, în virtutea căreia miturile şi legendele ar fi nişte relicve ale gândirii mitico-magice, ce anunță, de fapt, trecerea la analizele subiective.

Grupul III legitimează fenomenul spiritual în sens **subiectiv** prin:

Ludwig Klages care este un iconoclast şi unul dintre psihologii şi oamenii de ştiință de seamă ce au contribuit la formarea multor filosofi importanți ai secolului XX, detaliați în acest subcapitol. Influențat de Romantism, în lucrarea sa „Spiritul ca adversar al sufletului" fixează gruparea tripartită în combinația esențelor aflate la nivelul ființei umane: a) corpul [*soma*] b) sufletul [*psyche*] – ce alcătuiesc împreună *viața* –, şi respectiv, c) spiritul [*nous, pneuma, logos*], însemnând rațiunea şi inteligența[61].

De asemenea, ***mitul*** este perceput ca trăire a sufletului într-o lume de imagini**.** Cu toate acestea, autorul a fost criticat deoarece asociază doi termeni antagonici: ficțiunea spiritului şi realul ca sinonim al sufletului.

Justificarea subiectivă îşi găseşte expresia în gândirea mitico-magică formulată de Sigmund Freud în *Totem şi Tabu (1913)*, descriind experiențele psiho-patologice din perspectiva asemănărilor dintre ele, neglijând însă deosebirile. El încearcă să stabilească o legătură între sistemul social al *totemismului* şi *interdicția incestului* la popoarele primitive, insistând în puterea revelatoare a acestor ***forme de cultură.*** Neobservând diferența între aceste concepții primitive, se pierde o parte a inconştientului colectiv, materie ce va fi analizată în continuare de Jung[62].

Carl Gustav Jung, elvețianul disident al mişcării psihanalitice, spre deosebire de Freud, nu consideră *complexul oedipian* hotărâtor pentru natura umană. Totodată, în *Metamorfozele şi simbolurile libido-ului (1913)* surprinde nu numai existența libido-ului refulat, ci şi a convingerilor morale şi religioase înăbuşite, ca determinante ale dezordinii şi anomaliilor sufleteşti[63].

---

[61] *Ibidem*, p. 241.
[62] *Ibidem*, p. 245.
[63] Inconştientul este la Jung ceea ce este „elanul vital" la Henri Bergson, identificat cu factorul divin, coroborat cu timpul. (V. L. Blaga, *Gândire magică şi religie*, 1946, p. 247-248).

Dacă la Freud, ***visele*** sunt reprezentarea simbolică a elementelor din subconştientul individual, pentru Jung ***miturile*** înseamnă străfundurile *inconştientului colectiv*, ele constituind visele colective ale popoarelor[64].

În continuare, gândirea mitico-magică este îmbogățită cu teoriile exponenților **morfologiei culturii**, Leo Frobenius şi Oswald Spengler.

Leo Frobenius, etnograf german, gânditor şi explorator, este considerat părintele *morfologiei culturii*, adică acea teorie care a interpretat diagrama peisajului direct prin viziunea spațială generatoare de un anume sentiment al locului ce devine determinant stilistic. Astfel, el introduce termenul ***paideuma*** care înseamnă *suflet local*. Etimologic, în limba greacă el denotă ***caracteristicile psihologice*** particulare ale unei populații dintr-un anumit spațiu geografic[65]. Teza lui Frobenius datează din 1895 şi susține faptul potrivit căruia *cultura este un organism viu*, adică o ***entitate organică***, adaptabilă şi care se aseamănă întru totul ființei omeneşti.

Opera sa esențială *Paideuma-Schiță a unei filosofii a culturii* este rezultatul explorărilor făcute în Africa, în special Nigeria, pe care o imaginează ca parte a Atlantidei dispărute. În concepția sa, oamenii sunt mai mult obiectul şi mijlocul culturii, iar rostul cercetării este găsirea *sufletului unei culturi*, manifestat simbolic în produsele materiale şi spirituale ale omului. Teoria lui Frobenius nu pleacă aşadar de la tratarea spațiului în arhitectură, ci de la conținutul legendelor, al povestirilor, ajungând până la imaginile cosmogonice ale primitivilor. Astfel, în viziunea sa, cultura are o existență plastică, morfologică, caracterizată prin doua faze: a) primăvăratică, sinonimă cu creațiile *mitologice* şi b) *magismul*, ce nu este o particularitate a tuturor culturilor, ci doar un evantai de concordanțe. Sintetizând vasta sa operă de etnolog, el identifică două arii extinse în complexul spiritual al Africii, corespunzând celor două mari culturi: cultura *hamită* şi cea *etiopă,* aşa cum sunt reliefate în continuare printr-un tablou comparativ.

---

[64] S-a remarcat astfel o combinație între legea duhului şi legea cărnii, aplicabilă chiar şi la indieni. (V. L. Blaga, *op. cit.*, p. 248).

[65] Concret, aceste diferențieri psihologice pot apărea ca urmare a caracteristicilor mediului: calitatea apei, solului, aerului. (A se vedea Leo Frobenius, *Paideuma – schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii şi civilizației africane*), München, 1921.) în trad. rom. lui Ion Roman, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1985.)

Concepția lui Leo Frobenius

Cultura etiopă	Cultura hamită (N, E Africii)
Sentiment al spațiului infinit	Spațiu boltă
Credință în libertate	Credință în fatalitate
Misticism	Magism
Cult al sufletelor	Lupte cu strigoii
Integrare în natura fertilă	Izolare în deşert
Naivitate visătoare	Cult al onoarei
Emotivitate	Caracter
Cult al mamei fecunde	Cult al animalelor
Cult al plantelor	Cult al iubitei

Interpretând tabelul, rezultă că întreaga cultură hamită este determinată de un spațiu închis, tip peşteră-boltă, limitat şi apăsător care predispune spre fatalitate, magism şi disperare. În opoziție, cultura etiopă denotă, prin creațiile sale, un spațiu liber, respirabil, ce trădează infinitul, lipsa fricii față de moarte şi o deschidere imensă față de tot ceea ce înseamnă natură şi integrare într-un peisaj eminamente vegetativ.

Aceste două sentimente spațiale ale „sufletului african", cel al peşterii cosmice şi cel al infinitului, sunt extrapolate altor culturi determinate până la ultimele elemente structurale. De exemplu, Frobenius stabileşte că inclusiv cultura europeană este caracterizată de sentimentul infinitului, în antiteză cu spiritualitatea asiatică ce trăieşte sentimentul spațiului boltă.

Acelaşi şablon este aplicat spațiului de locuit, sentimentul interiorului şi exteriorului fiind într-o corelație perfectă cu un anumit tip de *paideumă*. Dacă la început, cerul era singura limitare a omului nomad, ulterior a apărut grota, iar mai apoi aceasta a fost depăşită rapid de casă, sub forma locuinței închise: „Abia atunci i-a fost cu putință paideumei să dezvolte în locuitorul casei sentimentul interiorului în opoziție cu sentimentul exteriorului. Astfel a putut rezulta vastitatea lumii"[66].

Cu toate că se poate observa în cultura societăților arhaice un fond comun de idei referitoare la structurarea şi organizarea spațiului, suntem de părere că aceste concepții nu pot fi reținute pentru întreg stilul unei culturi.

---

[66] L. Frobenius, *op. cit.*, p. 141.

Oswald Spengler este celălalt mare morfolog al culturii, care în *Declinul Occidentului*[67] schițează istoria mai multor culturi – punctele de referință fiind intuiția spațiului şi comparația cu cultura clasică grecească – şi ilustrează aspecte ce converg spre aceleaşi principii, dar care diferă de la o cultură la alta în funcție de momentul de evoluție analizat. Astfel, autorul stabileşte că ***gândirea mitică*** este o însuşire generală a oricărei culturi la începuturi[68], în timp ce ***magismul*** este particularitatea unei anumite culturi, în toate fazele ei, chestiune cu care nu putem fi de acord.

Motivația noastră este argumentată de faptul că inclusiv poetica postmodernismului are mijloacele proprii de mitologizare şi propagare a gândirii mitice, referitoare la culturi ce nu se află la o fază de început, ci dimpotrivă, într-o perioadă de re-evaluare şi re-structurare a trecutului. Victor Turner citat de Ştefan Borbély[69] observa că *o societate produce, în orice moment al dezvoltării sale, structuri şi antistructuri mitice, generarea acestora fiind continuă şi simultană,* deşi am tinde să credem că între cele două ar exista un decalaj valoric sau etic, concretizat prin apropierea sau îndepărtarea de sacru.

De asemenea, magismul îl întâlnim de exemplu într-o anumită etapă a creațiilor literare (culturale) din Mexic sau Columbia – ne referim la realismul magic –, însă această trăsătură nu este valabilă permanent, ambele culturi experimentând anterior faza „regionalistă”.

În aceeaşi ordine de idei, Spengler vede culturile asemănătoare unui mod de viață organic, chiar le aseamănă cu anotimpurile, adăugând că orice mare cultură are la bază o religie însemnată. În vreme ce A. Toynbee estimase în lucrarea sa, *A Study of History* (1914-1961), peste douăzeci de

---

[67] Oswald Spengler, *Der Untergand des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte* (1918-1922), în trad. rom. *Declinul Occidentului, Schiță de morfologie a istoriei universale,* traducerea Ioan Lascu, Craiova, Ed. Beladi, 1996.

[68] Idee analoagă cu cea emisă de Gianbattista Vico sau romanticul Schelling. (V. L. Blaga, *op. cit*., p. 250)

[69] Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure,* Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977, *apud* Ştefan Borbély, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2004, p. 7-8.

mari culturi, Spengler a găsit opt de sine-stătătoare, cu *suflete şi spirite distincte*: egipteană, chineză, semitică veche (babiloniană), indiană, arabă, apolinică greco-romană, faustică-occidentală modernă şi mayaşă. Fiecare dintre acestea prezintă un ciclu asemănător cu cel al vieții ce durează aproximativ o mie de ani. Simbolurile spațiale asociate sunt mai complexe decât la Frobenius, după cum urmează:

Concepția lui Oswald Spengler

Cultura	**Simbol spațial**
Cultura antică	corpul izolat
Cultura occidentală	infinitul tridimensional
Cultura arabă	peştera (bolta)
Cultura chineză	drumul în natură
Cultura egipteană	drumul labirintic
Cultura rusească	planul nemărginit

De fapt, Spengler studiază îndeaproape trei mari culturi: antică, occidentală şi arabă. Fiecăreia îi atribuie o valență spirituală, celei antice *sufletul apolinic*, culturii occidentale, *spiritul faustic*, iar culturii arabe, *magicul*. În opinia sa, fiecare cultură admite un suflet ce are ca mod de manifestare un simbol spațial, pentru apolinic este stipulat corpul, iar pentru dionisiac infinitul tridimensional: „Realitatea – universal raportat la un suflet – este pentru fiecare individ proiecția lucrului dirijat asupra spațialității, este proprietatea ce se reflectă în alteritate, ea mă semnifică pe mine însumi."[70]

Singura cultură care nu are un spațiu propriu, fiind distrusă la începuturi din cauza invaziei spaniolilor creştini, este cultura *mayaşă*. Oswald Spengler analizează fiecare simbol – ca o manifestare a sufletului –, integrându-l într-o ***arhitectură a locului***, a căutărilor religioase şi spirituale. Spre exemplu, în cultura arabă, peştera boltită reprezintă un spațiu ce trădează o cupolă, asemănător cosmologiei creştine despre cerul rotunjit peste pământ; sufletul egiptean devine suflet călător pe un drum al vieții îngust şi dificil care culminează cu moartea, itinerar ce este reprodus exact

[70] Oswald Spengler, *op. cit.*, p. 228.

în drumul prin piramide până la camera mortuară; în schimb, la cultura chineză, fiecare element al naturii este deopotrivă important şi necesar pentru încadrarea sa în spațiul templului, construcțiilor, podurilor sau zidurilor[71].

Se ajunge treptat la ideea că universurile sunt tot atâtea câte ființe trezite ce conştientizează realitatea. În plus, dacă pentru Immanuel Kant *spațiul* este, înainte de toate, la fel ca şi timpul, formă a *intuiției pure, a priori a sensibilității*[72], scopul ultim al acestor intuiții pure fiind de ordin cognitiv, rațional, pentru Spengler spațiul aprioric nu există, ce dimpotrivă teza sa susține că în afară de lungime şi lățime, spațiul indică şi o a treia dimensiune, adâncimea. Aşadar, în viziunea lui Spengler, adâncimea este ceea ce adaugă *senzației* – formată din sensibilitate şi intuiție – *expresia, natura – ca o funcție a culturii*[73]. Ca atare, fiecare dintre marile culturi poartă sigiliul unui sentiment cosmic şi spațial prin intermediul numerelor, ce desemnează tocmai spațiul ideal la care tinde o cultură: la occidentali este cifra trei, sufletul brahmanic sugerează zero-ul ca integrare perfectă în neant[74] ş.a.

---

[71] V. Lucian Blaga, *Trilogia culturii (Orizont şi stil)*, Bucureşti, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, 1944, p. 55. În acest sens, Blaga realizează un studiu mai complex, delimitând *orizonturile spațiale* specifice variatelor culturi, de exemplu culturii chineze i se atribuie*: spațiul din rotocoale*, culturii greceşti: *spațiul sferic*, iar culturii arabe: *spațiul ondulat* etc. (V. de asemenea *Religie şi spirit* (1942) şi *Ştiință şi creație* (1943) din *Trilogia valorilor*).

[72] V. Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. de N. Bagdasar şi Elena Moisuc, Bucureşti, Ed. Ştiințifică, 1969, p. 65-67: „Numesc materia fenomenului ceea ce corespunde în fenomen senzației, iar forma lui ceea ce face ca diversul fenomenului să poată fi ordonat în anumite raporturi [...] dacă materia oricărui fenomen nu ne este dată, ce-i drept, decât a posteriori, forma ei trebuie să se afle a priori în simțire, gata pentru a se aplica la toate fenomenele, deci trebuie să poată fi [...]independentă de orice senzație [...] vom îndepărta de la intuiție tot ce aparține senzației, pentru ca să nu rămână decât intuiția pură şi simpla formă a fenomenelor, singurul lucru pe care sensibilitatea îl poate oferi a priori. În această cercetare se va găsi că există două forme pure de intuiție sensibilă ca principii ale cunoştinței a priori, anume spațiul şi timpul [...]".

[73] O. Spengler, *op. cit.*, p. 236.

[74] Neantul este descris în *Upaşanide* dar, conceptual, este total străin europenilor. Totodată, în simbolistica arabă deşertul simbolizează „cifra lui Dumnezeu", iar *sifr* înseamnă „zero", „cifră" şi „deşert".

Rezultă că ideea de spațiu diferă de la un popor la altul, exprimând o identitate, o cultură, un limbaj:

„Când vorbim despre spațiu, desigur că aproape toți gândim în acelaşi fel slujindu-ne de aceeaşi limbă sau aceleaşi semne verbale, zicând că este vorba despre spațiul matematic, fizic, pictural sau de spațiu real, în pofida problematicii oricărei filosofii dornice (şi obligate) la o *identitate* a intelectului în locul înrudirii semnificative a sentimentelor…”[75].

În acelaşi timp, Spengler realizează o analiză comparativă estetică, sincretică şi repetitivă între marile culturi ale lumii:

„Organizarea aztecilor din jurul anului 1500 era încă, pentru noi, de domeniul viitorului îndepărtat. Dar, ceea ce deosebea de pe atunci fausticul de oricare alt om din alte culturi era setea nepotolită pentru distanță, ceea ce a constituit, în definitiv, cauza distrugerii culturilor în Mexic şi Peru. Această sete fără asemănare se manifestă în toate domeniile. Desigur Cartagina şi Persepolis au imitat stilul ionic. Arta indiană s-a delectat cu gustul elenic, iar istoria va descoperi, poate într-o bună zi, elemente chineze în construcțiile de lemn ale vechilor germani. De asemenea, stilul moscheilor a fost dominant de la hotarele Indiei până la nordul Rusiei, în vestul Africii şi în Spania. Toate acestea nu înseamnă nimic în raport cu forța de expansiune a stilurilor occidentale. Este evident că istoria stilului se împlineşte pe pământul lui natal, dar urmările nu cunosc frontiere. Pe locul unde se ridica Tenochtitlán, spaniolii au construit o catedrală barocă, împodobită cu capodopere de pictură şi plastică spaniolă. Portughezii lucraseră deja în India puțin mai înainte, precum arhitecții italieni ai barocului târziu în regiunile îndepărtate din Polonia şi Rusia. Rococo-ul englez şi îndeosebi stilul *Empire* ocupau deja un loc important în statele plantatorilor nord-americani, ale căror mobilier şi saloane minunate sunt prea puțin cunoscute în Germania. Canada şi Colonia Capului suferiseră deja influența clasicismului care, de atunci, nu mai cunoaşte limite. La fel şi toate celelalte raporturi din domeniul formal, între tânăra civilizație şi civilizațiile vechi existente. Toate se acoperă cu un strat gros, care înăbuşă puțin câte puțin propriile forme vechi”[76].

[75] Spengler, *op. cit,* p. 251.
[76] O. Spengler, Ibidem, vol. II, p. 61.

În concepția autorului, cultura occidentală şi-a depăşit faza de climax[77] şi este predestinată declinului şi dispariției, aflându-se în aşa-numita perioadă *faustică.* Spengler a susținut că ***stilul*** şi *sufletul* ies la iveală şi reflectă specificul culturilor evoluate, mai ales în artă, matematici, filosofie, ştiințe, muzică, teatru şi poezie. „Există mai multe lumi numărabile aşa cum există mai multe culturi. Astfel, găsim acelaşi tip de gândire matematică în cultura indiană, arabă, clasică precum şi în cea occidentală, – toate corespunzând unui anumit numeral – fiecare unic şi simbolic, expresie specifică a unui sentiment de lume...”[78] Fiecare dintre civilizații are, în concepție spengleriană, un fenomen – idee originară – care o declanşează şi alcătuieşte drept consecință chintesența (*Urphänomen*).

Totodată, din perspectiva lui Spengler, epoca modernă şi cultura Occidentului aparțin franchetei şi dorinței nestăvilite spre infinit. Religia este percepută doar ca un instrument de convingere a celorlalți; arta are viziuni multiple, puncte de vedere şi direcții cu linii paralele care se întâlnesc la infinit; muzica înseamnă contrapunct şi tonalități distincte; ştiința afirmă forțe într-o continuă schimbare; matematica depăşeşte geometria plană în favoarea calculului diferențial şi integral; mega-oraşele ca spațiu sunt o caracteristică a timpului prezent. Ca atare, în această *fază tomnatică, crepusculară*, Spengler descrie apusul unei faze civilizatorii, ale cărei semne de decădere sunt universale şi exprimă dorința irațională de putere. În opinia sa, odată cu muzica lui Wagner şi literatura numită „decadentă”, cultura europeană şi-a semnat declinul inevitabil[79], dar conchide în favoarea *sufletului faustic* care priveşte în sus, în încercarea de a contribui în mod pozitiv la destin, indiferent de turnura pe care acesta o va lua.

Observații referitoare la morfologia culturii[80]: Ni se par extrem de interesante şi disputate aceste polemici susținute acum trei sferturi de secol,

---

[77] Interpretată după modelul calendaristic, ca fiind *vara* culturii.

[78] Spengler, *Op. cit*, p. 137.

[79] Afirmație ce azi se fundamentează numai pe simplul fapt că a fost exprimată la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX.

[80] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 113.

care, chiar dacă în prezent ele îşi pierd vigoarea, totuşi conduc spre teoria blagiană.

1. Atât Frobenius cât şi Spengler investesc ***magicul*** cu un atribut exclusiv anumitor culturi, Frobenius referindu-se la sufletul magic al culturii hamite, iar Spengler la magismul culturii arabe. Pentru ei, *stilul* este expresia directă a magicului. Or, dacă ar fi aşa, cultura columbiană sau mexicană, doar pentru a enumera două dintre popoarele ibero-americane cu literaturi reprezentative, nu ar mai aparține *categoriei magicului*, fiind excluse, fapt absolut utopic dacă ne gândim numai la proza lui García Márquez sau Juan Rulfo.

2. Mai mult, există la nivel comparativ, câteva elemente care nu-şi găsesc în teoria morfologică (mai ales a lui Frobenius) principiul de generalitate prin însăşi natura lor[81]:

Există tendința de a reduce toate aspectele unei culturi la structura de bază a unui *particular sentiment spațial* (spațiu-boltă, spațiu-infinit). Reducția explicativă propusă de Frobenius nu este întotdeauna de natură „stilistică", ci *dialectică***,** uneori forțată, ceea ce constituie o metodă incertă[82]. E regretabil că o concepție *monolitică* despre culturi, aşa cum o susțin morfologii, nu oferă rezistență criticii. Metodele propuse de morfologi sunt fie deductive, fie analogice sau dialectice, în funcție de particularitățile unei culturi deduse din sentimentul spațial de bază.

Spre deosebire de aceştia, Lucian Blaga defineşte **stilul unei culturi** conform principiului funcțiilor categoriale distincte şi ireductibile[83], convergente şi complementare, concept ce va fi desemnat drept *matrice stilistică*.

„Viciul teoretic care îi îndeamnă pe morfologi la operațiunea silnică de a explicita toate particularitățile unei culturi prin una singură – sentimentul

[81] Am modificat tabelul original, aplicându-i acele observații pertinente întâlnite în Lucian Blaga, *op. cit.*, pp. 113-119.

[82] Reducția stilistică nu admite dialecticul ci numai analogicul, astfel încât nu se poate desprinde o particularitate din alta.

[83] *Funcțiile stilistice abisale*, care le vom detalia în capitolul următor.

spațial – l-a îndemnat pe Frobenius să indice şi magismului aceeaşi origine"[84], iar pe Spengler l-a determinat să comită aceeaşi inadvertență atunci când abordează materialul istoric al culturii arabe.

3. Intuiția spațială şi totodată generatoarea de stil este tratată de morfologi ca un act creator al sensibilității conştiente, ceea ce este neîntemeiat. În teza sa, Lucian Blaga pledează pentru structuri şi conținuturi inconştiente care fundamentează creația şi au orizonturi proprii față de cele ale conştiinței.

4. Cel mai controversat concept morfologic este cel al culturii în postura de *organism viu*, independent, însă este curios cum acest studiu este aplicat numai anumitor culturi predispuse la acest fenomen: cele aflate în faza „etnografică" (hamită, etiopă), din continentul african, şi, respectiv, celor câteva *culturi monumentale* (antică, occidentală şi arabă).

5. Dacă spațiul ar fi *sămânța culturii*, el ar varia şi de la un popor la altul, astfel, spiritul hamit s-ar traduce prin spațiul-peşteră, spiritual etiopian ar reprezenta infinitul etc., deci atunci ar rezulta că diferențierea oricărei culturi este făcută numai la nivelul spațial, iar acest fapt ar însemna implicit suprapunerea injustă a unor spiritualități şi negarea altora.

Grupul IV legitimează fenomenul spiritual în sens **metafizic**, reunind orice concepție care, în vederea elucidării chestiunii spirituale, recurge la *principiul ultim al existenței*. Problematica mitului şi magicului este dezbătută de trei mari filosofi, doi dintre ei considerați romantici[85]:

Novalis este reprezentantul idealismului magic (inspirat de J. G. Fichte) şi promovează reconstrucția idealistă, pe baza căreia *eul absolut* stă la baza lumii fenomenale. Acest *eu*, dobândeşte pentru Novalis conotații magice, fiind creatorul care *produce* lumea pe cale *imaginativă*, iar minunea şi visul se întrepătrund, în timp ce genul literar cel mai apreciat este basmul. Totuşi, această concepție este limitativă, deoarece nu ia în considerare lumea reală şi creațiile rațional-intuitive.

---

[84] Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 122.
[85] L. Blaga, *Gândire magică şi religie*, pp. 250-251.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling este publicat târziu, dar de la bun început declară disoluția romantismului în calitate de curent cultural. Conform opiniei sale, fenomenul cultural poate fi raportat la timp, ce se clasifică după cum urmează:

Timp preistoric: în care se manifestă procesele specifice conştiinței umane. *Timp istoric*: când are loc o criză a conştiinței umane şi se nasc *mitologiile*, deosebind popoarele în funcție de sâmburele divin pe care îl transmit. *Absolut preistoric*, viziune ce ne îndreptățeşte să afirmăm că Schelling înțelege mitul ca un fapt primar, iar istoria ca un derivat.

Până la Schelling exista diferențierea între religii întemeiată pe filosofie, rațiune şi respectiv, cea fundamentată pe revelația divină. Schelling însă susține religia întemeiată pe mitologie, numită să pregătească religia revelației divine: „mitologia se datoreşte unui proces petrecut în conştiința umană, dar alimentat de inspirații divine"[86].

În concluzie, conform aceste teorii, mitologia devine destinul unui popor, dar inițiativa îi aparține Divinității. Comentând cele de mai sus, Blaga enunța principiul mito-genezei, valabil însă numai dacă ne referim la miturile esențiale (printre ele, cele cosmogonice): „Avem de-a face cu un proces teogonic. Mitul nu este numai imagine umană referitoare la zeități sau divinitate, mitul este **semnul** invaziei divine în om"[87].

Georg Wilhem Friedrich Hegel susține că distanța de la mit la filosofie semnifică un proces asemănător cu cel întâlnit la Schelling, sinonim cu devenirea lui Dumnezeu şi conştiința umană. După Hegel, totul este *idee* şi *mişcare dialectică*, iar mitul rămâne prima mare realizare, acoperită de gândirea filosofică.

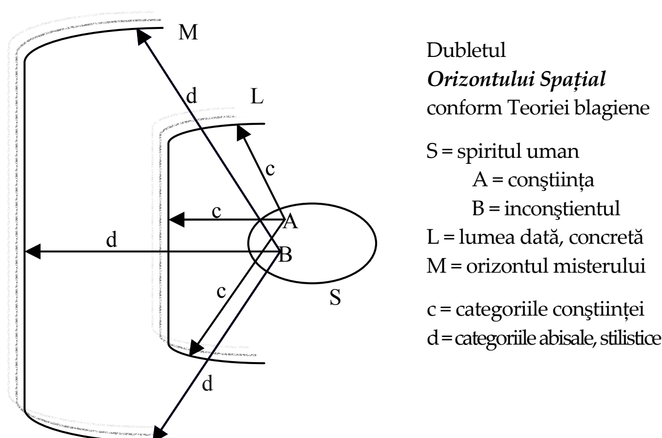
În schimb, concepția blagiană pleacă de la o critică consistentă adusă morfologilor culturii, ce susține existența omului ca fiind determinată de două moduri ontologice, numite ***categorii***, reliefate în graficul următor:[88] lumea concretă, obiectivă, sensibilă, conştientă şi respectiv, *orizontul misterului* ce semnifică lumea inconştientului, nevăzutului, magicului şi misterului.

---

[86] *Ibidem*, p. 254.

[87] *Ibidem*.

[88] A se vedea L. Blaga, Gândire magică şi religie în *Trilogia valorilor*(1946), p. 265.



Astfel, teoria lui Blaga introduce epistemologic cele două planuri: al conştiinței şi respectiv, al inconştientului, fiecare raportându-se la o axă diferită şi având orizonturi proprii de reprezentare. Structura şi forma spațiului sau a timpului este decisă în orice moment atât de diagrama peisajului fizic, cât şi de cea a peisajului psihologic, astfel încât pe planul sensibilității concrete, spațiul şi timpul au o *existență apostrofică*, adică variabilă, nedeterminată, capricioasă din punct de vedere spiritual. Cu totul altfel se conturează atunci planul imaginarului, unde aceste orizonturi spațio-temporale obțin forme şi structuri concrete şi ferm stabilite.

Cu alte cuvinte, teoria blagiană a *dubletelor*, în speță, a perechii antinomice conştient-inconştient, divizează ***orizontul spațial*** în două: un orizont spațial ca un fel de *cadru intuitiv indeterminat*, al nenumăratelor peisaje variabile dar reale, obiecte neutre ale sensibilității conştiente, posibile acte creatoare din conştiința umanității; şi respectiv, un orizont spațial, *cadru determinat*, precis structurat, un fel de coeficient organic, permanent al inconştientului. Oricât ar varia peisajele, orizontul sensibilității e *nedeterminat, intuitiv* pentru orice subiect conştient, în timp ce orizontul inconştient e *determinat şi structurat,* dar nu e acelaşi pentru toate subiectele, oricând şi oriunde. Din cele de mai sus s-ar putea deduce că însăşi conceptualizarea miticului sau magicului ar viza acest ultim spațiu bine delimitat al inconştientului.

Acest lucru înseamnă că uneori peisajul poate să faciliteze apariția unui sentiment spațial, dar totodată se poate întâmpla ca unul şi acelaşi peisaj să declanşeze viziuni cu totul diferite. Viziunea spațială blagiană trebuie analizată din reflexul unei profunzimi sufleteşti, inconştientul proiectând un orizont de o anume structură. Altfel spus, inconştientul uman îşi creează o perspectivă, ca prim cadru al existenței sale, rămânând apoi posesorul acestui orizont spațial cu care se solidarizează organic. Conştiința unei persoane se poate deplasa prin orice peisaj, oricât de divers ar fi el, însă viziunea sa spațială rămâne unică, fiind legată de orizontul spațial singular al inconştientului. Ca atare, relația dintre peisaj şi viziunea spațială nu este atât de simplă cum au conceput-o morfologii culturii.

Rezultă că orizontul spațial al inconştientului, total diferit de orizontul palpabil al conştiinței, propune dezbateri şi suprapuneri interesante, cum ar fi de a „explica mai întâi – de ce unul şi acelaşi peisaj pot să coexiste în culturi cu sentimente spațiale diferite, şi al doilea – de ce în peisaje, de conformații, de profiluri cu totul diferite, poate să se mențină indefinit timp o cultură de o unică şi permanentă viziune spațială”[89].

Mai mult, orizontul spațial, indiferent că este vorba despre cel al conştiinței sau al inconştientului, posedă de asemenea un orizont temporal cu se intersectează[90]; Blaga îl denumeşte metaforic în funcție de situarea lui istorică: „timpul-havuz”, în care orizontul este îndreptat spre o trăire din viitor, „timpul-cascadă” ce apreciază dimensiunea trecutului şi respectiv, „timpul-fluviu” unde se pune accentul pe valoarea prezentului.

În acelaşi timp, inconştientului şi viziunilor sale (spațiale şi temporale) li se adaugă o serie de factori a căror structură nu este neapărat condiționată de orizonturile implicate, precum: *accentul axiologic, atitudinea anabasică şi catabasică, năzuința formativă*. Primul indică solidarizarea organică şi

[89] L. Blaga, *op. cit.*, p 263.

[90] Ideea de intersecție nu se referă aici la *formele apriorice* promovate de Kant, ci mai mult la însemnătatea ritualică a binomului spațiu-timp, analizată în multe forme populare, religioase sau literare, de genul expresiei „de-a crucişul şi de-a curmezişul”, simbolul crucii, noțiunea de perspectivă în Renaştere, *cronotopul* în literatură etc.

valorică cu un anumit peisaj, de exemplu dacă accentul axiologic pentru un cadru spațial al inconştientului este negativ, înseamnă că orizontul spațial va fi configurat ca nonvaloare. Acțiunea anabasică şi catabasică indică modalitatea prin care inconştientul interpretează sensul primordial al oricărei mişcări posibile dintr-un orizont oarecare. Rezultă că un *sentiment al destinului* condiționează stilul unei culturi şi este de natură inconştientă, reunit sub imperiul atitudinilor: *anabasice* şi *catabasice*, fie în *sensul de înaintare* (la europeni), fie în *sensul de retragere* (la budhişti, la egipteni) sau implică o stare de echilibru instabil şi totuşi neutră (la etiopi). În plus, năzuința formativă „este apetitul formei, nevoia invincibilă de a tipări tuturor lucrurilor... din orizontul nostru imaginar, forme articulate în duhul unei stăruitoare consecvențe."[91]

De fapt, totalitatea acestor factori determină configurarea unui *stil* sau ***matricea stilistică***. Această matrice poartă pecetea unui complex inconştient, deoarece la temelia creațiilor umane conştiente rezidă un stil care modelează adâncurile tainice ale spiritului oricărei opere.

De aici se desprinde tocmai greşeala conceptuală imputată de Blaga morfologilor şi anume faptul că au suprapus total peisajul peste *viziunea spațială*; „cert lucru, uneori peisajul poate să fie un moment prielnic – se sugerează prin comparație cu peisajul rusesc: stepa şi viziunea planului infinit – conceput să înlesnească plămădirea unei anume viziuni spațiale"[92]; ca atare, termenii blagieni *orizont spațial* sau *spațiu matrice* sunt mult mai profunzi, cumulând reflexe atât ale exteriorului cât şi ale interiorului sufletesc, conştient şi inconştient deopotrivă.

Fără îndoială că două culturi pot să difere doar printr-un singur factor primar sau secundar, totuşi acest parametru va determina un cu totul alt stil. El este produs al inconştientului ce controlează şi administrează conştiința. Exemplul sugerat de Blaga demonstrează întocmai afirmația:

> „Arta chineză seamănă de pildă cu arta impresionismului francez, prin dragostea de nuanță şi de inefabil; ele se deosebesc însă profund prin

[91] L. Blaga, *Trilogia culturii* (1944), pp. 118-119.
[92] *Ibidem,* p. 118-119.

factori primari, precum orizontul spațial sau năzuința formativă. Orizontul spațial al artei chineze este acela succesiv alcătuit din locuri, care cer de fiecare dată prezența privitorului; orizontul spațial al impresionismului este acela al perspectivei infinite; năzuința formativă în arta chineză este de natură stihială, câtă vreme năzuința formativă a impresionismului este de natură individualizantă: atât arta chineză cât şi impresionismul iubesc însă deopotrivă, mai mult nuanțele decât culorile tari, mai mult vagul decât precisul."[93]

Iată cum ar arăta schematic, matricea stilistică propusă de Lucian Blaga şi varietatea lor pusă pe seama combinațiilor posibile:

<table>
<tr><th>Matrice stilistică</th><th>Orizont spațial</th><th>Orizont temporal</th><th>Accent axiologic</th><th>Atitudine</th><th>Năzuința formativă</th></tr>
<tr><td>1</td><td>Infinitul</td><td>Timpul-havuz</td><td>Afirmativ</td><td>Anabasică</td><td>Individualul</td></tr>
<tr><td>2</td><td>Spațiul-boltă</td><td>Timpul-cascadă</td><td rowspan="3">Negativ</td><td>Catabasică</td><td>Tipicul</td></tr>
<tr><td>3</td><td>Spațiul mioritic</td><td rowspan="2">Timpul-fluviu</td><td rowspan="2">Neutră</td><td rowspan="2">Stihialul</td></tr>
<tr><td>4</td><td>Spațiul alveolar-succesiv</td></tr>
</table>

Prin urmare, orizontul spațial al inconştientului cuprinde o adevărată încărcătură spirituală, structuri esențiale, tensiuni, accente, atitudini, în timp ce rolul peisajului este unul corelativ.

În ceea ce priveşte orizontul spațial al culturii şi spiritului româneşti, Blaga îl denumeşte spațiu mioritic[94], adică *un plan deschis, pe coamă verde de*

[93] *Ibidem*, p. 142.

[94] Referindu-se la spațiul mioritic şi la zona specifică a Ardealului, orizonturile spațiale se pot contura diferit (ca utilitate şi ordine geometrică la spiritul german şi lăsând impresia de întâmplător şi firesc, dezordonat crescut din peisaj, la cel românesc), după cum urmează: „Un exemplu: de vreo opt sute de ani saxonul din Ardeal, transplantat pe undeva pe malurile Rinului, îşi înalță în peisajul ardelenesc rosturile culturale şi cetățeneşti, sobre şi de piatră, în spiritul nealterat al spațiului său gotic, de ieri şi de totdeauna. Sămânța permanentă a acestui duh, saxonul a adus-o cu sine de aiurea şi o păstrează cufundată în râul sângelui său, precum aurul miraculos în matca legendarului

munte, scurs molcom la vale[95], spațiu matrice care în cele din urmă este extins întregii Românii, chiar dacă numai o parte din zonele ei sunt caracterizate de peisaje tip câmpie sau deal. Sufletul românesc dobândeşte, conform teoriei blagiene, nostalgia plaiului, a spațiului ondulat, sentiment păstrat tainic în straturile sale străvechi în acea *stăpânită îmbinare deal-vale.*

De asemenea, simțul pitorescului este studiat la mai multe popoare din sud-estul european, prin comparații arhitectonice ce implică orizonturi diferite. De exemplu, casa rusească, spre deosebire de cea românească, face risipă de spațiu, având tendința de expansiune, în conformitate cu propriu său orizont plat ce o invită să se întindă. Tot aşa arhitectura apuseană, răspunzând, în cuvintele filosofului, unei chemări a cerului, demonstrează o expansiune în înalt ş.a.m.d.

În concluzie, considerăm că, din perspectivă blagiană, **lumea ca spațialitate** şi reflexia ei culturală, artistică, literară, nu se răsfrâng numai dintr-un simplu loc-peisaj exterior şi proiecția lumii reale, fiind mult mai complexe şi de proveniență inconştientă. Există de multe ori acelaşi spațiu ce înregistrează manifestări spirituale diferite, deoarece structura spațială deține, pe lângă încărcătura pitorescului, şi *accentele sufleteşti pe care le dobândeşte din partea unui destin uman, al unui destin alcătuit din anume duh şi anume sânge, din anume drumuri, din anume suferinți*[96].

Observăm că se impune adăugarea şi analiza factorului denumit inconştient de către Blaga, pentru a defini plenar complexitatea orizonturilor spațiale, care adesea sunt impregnate de ceea ce este ascuns, transcendent. În acest context, am integra noțiunea de ***mit***, în sensul descoperirii dimensiunii necunoscute ce a stat la baza creației unor lucruri, stiluri culturale, timpi sau spații.

---

fluviu. Iar alături, trecând legănat cu turmele pe lângă înaltele şi negrele turnuri şi cetăți care vorbesc despre un alt destin, ciobanul valah îşi slăveşte din fluier, suind şi coborând, spațiul său, care e numai al său. Sunt două feluri de oameni, care trăiesc în acelaşi peisaj, dar în spații diferite. Deşi nespus de aproape unul de celălalt, ei sunt aşa de distanțați prin spațiile matrice, că opt sute de ani de viețuire megieşă, n-au fost suficiente să şteargă şi să înfrângă depărtarea cealaltă, de pe planul inconştient dintre ei", *Ibid.,* p. 162.

[95] L. Blaga, *op. cit*. p. 191.

[96] Lucian Blaga, *Spațiul mioritic* în *Trilogia culturii,* Bucureşti, 1944, p. 162.

> „Mitul ca şi istoria sunt determinate de „matricea stilistică" a omului, a popoarelor, a insului. Acest stigmat împrumută mitului suprema demnitate ce-o poate avea o creație omenească, demnitatea umană; pecetea stilistică variază însă de la o regiune geografică la alta, de la un neam la altul şi la fiecare dintre indivizi."[97]

Aşadar, în opinia lui Lucian Blaga, creația mitică şi ideea magicului sunt urmărite în funcție de coordonatele spiritului creator, mijloacele de *revelare* fiind **mitologia** ce le aserveşte material şi **imaginarul**, un tot plastic şi însuflețit.

> „Plăsmuirile mitice reprezintă încercări ale spiritului uman de a-şi revela misterele existenței, ca orice alte încercări precum: metafizice, artistice, religioase sau ştiințifice[98]".

Spre deosebire de morfologi însă, Blaga constată că *magicul* intervine în substanța oricărei culturi, iar *mitul* este exponentul cultural al unui semn stilistic unic. În concluzie, amândouă conceptele sunt constante ale spiritului uman, ceea ce le diferențiază fiind „dozajul" şi modul de manifestare. Scopul este întotdeauna cognitiv, iar ideea că omul *însuflețeşte* locul după chipul şi asemănarea sa rămâne o finalitate subiectivă.

De asemenea, în semn de detaşare netă de morfologi se înscrie ipoteza conform căreia dacă un individ trăieşte într-un spațiu de câmpie sau munte, continental sau marin, acel peisaj nu va avea pentru stilul creațiilor sale spirituale nici pe departe importanța pe care o au *orizonturile inconştiente* – printre care se numără miticul şi magicul. În caz de dezacord structural între orizontul inconştient al unui individ şi peisajul conştient, se poate naşte un sentiment al dezrădăcinării sau sentiment nostalgic, ce îl îndeamnă spre un alt peisaj real sau imaginar [99].

---

[97] *Ibidem*, p. 272.

[98] L. Blaga, *Gândire magică şi religie* în *Trilogia valorilor*, 1946, p. 267.

[99] Vom vorbi mai mult despre acest fenomen când ne vom referi la oraşul Buenos Aires şi literatura sa. După Lucian Blaga, nostalgia orizontică este prezentă în marile fenomene istorice ale dislocării popoarelor, migrației, exodului etc.

Ne aflăm astfel în fața unei revalorificări teoretice: dacă pentru Kant formele sensibilității[100] sunt constante subiective, intuitive ale umanității, la morfologi, valabilitatea formelor sensibilității se relativizează în funcție de realitatea cuprinsă, iar în studiul lui Lucian Blaga, viziunea teoretică a infinitului tridimensional omogen reprezintă o expresie pur ideală a orizontului spațial inconştient, propriu unei substanțe umane sau unei colectivități geografice, istorice, sociale, culturale strict circumscrisă.

Una din criticile aduse tezei blagiene îi aparține lui Romulus Vulcănescu[101], care îşi întemeiază propria teorie a *fenomenului horal*, ca modalitate esențială de manifestare şi definire a spiritualității române: „Lucian Blaga... nu studiază fenomenul cultural românesc, în mod direct şi integral, ca pe o manifestare fenomenică de sine stătătoare, detaşată de contingențele unui sistem, fie el şi genial. Dânsul studiază fenomenul cultural românesc, în marasmul complexității lui, indirect, prin intermediul unuia dintre cei doi factori esențiali de cunoaştere şi înțelegere a culturii, şi anume prin formă, prin stil... Reducând cultura mai mult [...] la o viziune stilistică decât la una tematică"[102].

În ceea ce ne priveşte nu suntem de acord cu afirmația de mai sus, considerând că prezenta opinie se apropie prea mult de morfologia culturii, deoarece susține cultura română ca fiind condiționată structural şi funcțional de configurația pământului românesc. Totuşi, printre noutățile propuse demne de a fi luate în seamă este observația că detaliile spațiului mioritic se repetă la infinit, însă nu de o manieră lineară (Blaga), ci radială

---

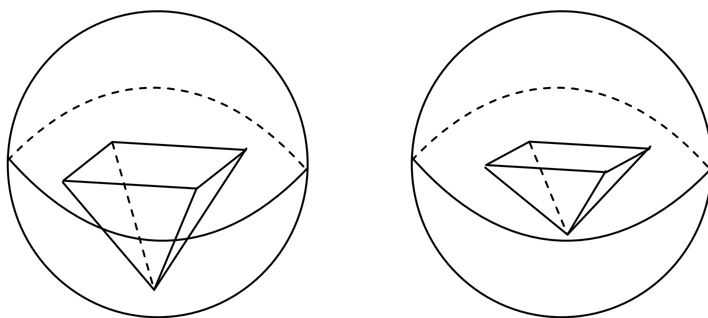
[100] Însă spațiul, ca formă a intuiției noastre, nu permite înțelegerea realității numai prin prisma senzațiilor. Pentru a fi gândit şi înțeles, spațiul are nevoie de o *logică transcendentală*, conform lui Kant, adică de o înlănțuire cu sens care să se alăture sensibilității anterioare. Deci, pentru Kant, logica transcendentală este determinată de structura pe care o avem deja în mintea noastră, în timp ce la Blaga, transcendentul coboară în noi, văzând o unire a *transcendentului cu transcendentalul dinăuntrul ființei noastre în matricea stilistică, V.* Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure (Kritik der reinen Vernunft)*, trad. de N. Bagdasar şi Elena Moisuc, Bucureşti,, Ed. Ştiințifică, 1969, p. 59.

[101] R. Vulcănescu, *Fenomenul horal*, Craiova, Ed. Ramuri, 1944.

[102] *Ibidem*, p. 40.

spre un centru, asemenea horei (Vulcănescu); personal considerăm că atât *spațiul horal* (intuitiv), cât şi cel *mioritic* (analitic) se întregesc reciproc.

O ultimă observație importantă pentru teza noastră se referă la aceste concepții care s-ar putea încadra, în termeni blagieni, unei *conştiințe filosofice (sau spațiu imaginar filosofic)* ale unei anumite epoci, reliefate mai jos prin sfera transparentă. Dacă secțiunea plană ecuatorială, bi-dimensională din interiorul sferei reprezintă lumea reală, sensibilă şi concretă, ce constituie baza diferitelor construcții de viziuni filosofice[103], atunci, conform raționamentului, în fiecare sferă se pot înscrie o infinitate de piramide. Aceste piramide simbolizează o posibilă viziune filosofică, altfel spus, o posibilă reprezentare spațială a unei filosofii, înscrise în sfera imaginară şi ale cărei dimensiuni arată simbolic adâncimile existenței în totalitate sa – *misterul* la acelaşi Blaga. Însă din moment ce **spațialitatea** este infinită, atât ca materializare a unei teorii despre lume şi existență, cât şi ca diversitate imaginativă, rezultă că singura constantă care o va însoți va fi elementul *posibil*, în calitate de recurență a imaginarului transpusă în ***mit, literatură*** sau ***model cultural***.



[103] V. Lucian Blaga, *Despre conştiința filosofică,* Craiova, Ed. Facla, 1974, pp. 82-90.

Capitolul 3

Cultura secolului XX

Pentru a stabili reperele culturii secolului XX, trebuie avute în vedere premisele modernității ce desemnează semnificații şi percepții proprii fiecărei culturi, asociate cu diferite forme şi structuri inteligibile – printre care şi spațiul – care se transmit, se învață şi subzistă, aşa cum am văzut, în diferite forme de gândire.

Astfel **cultura modernă** se cristalizează într-un produs plurivalent al activității omului, compus la diferite nivele de conştiință şi raportat la mai multe domenii, exprimând o atitudine critică şi ontologică față de natură şi societate. Definiția din Dicționarul Limbii Române actualizat explicitează cultura ca: „Totalitatea valorilor materiale şi spirituale create de omenire şi a instituțiilor necesare pentru comunicarea acestor valori", în timp ce civilizația este „Nivelul de dezvoltare materială şi spirituală a societății într-o epocă dată, a unui popor, a unui stat etc.", ultimul termen fiind asimilat de multe ori cu un stadiu maxim de dezvoltare.

Prin urmare, cumulând şi eternizând suma experiențelor sociale şi colective, cultura înseamnă ansamblul supraindividual de valori şi semnificații care se constituie într-o societate efectivă, obiectiv constituită funcțional. Cu alte cuvinte, cultura înglobează toate demersurile umane şi realitățile spirituale (religii, sisteme de cunoştințe, ordini sociale), iar civilizația doar rezultatul şi realitățile temporare maxime la care o anumită cultură poate ajunge. Semnalăm această diferență[1] şi implicit, situația ideală când cultura

[1] S-a făcut altădată distincția între cultură şi civilizație, susținându-se după celebra formulă a lui Oswald Spengler, faptul că civilizațiile reprezintă stadiul actual al unor culturi apuse, aspect ce nu mai poate fi valabil într-o modernitate atât de diversificată, unde civilizația este mai mult decât o „moştenire ancestrală"(n. n.).

ar include civilizația, cu condiția ca prima să atingă în toate circumstanțele o stare superlativă de evoluție şi dezvoltare. Oricum, amândoi termenii sunt în strânsă legătură şi dependență, aşa cum vom arăta şi prin trăsăturile ce urmează.

De fapt, cultura modernă continuă tradiția ce se naşte din întreaga cunoaştere umană, atât materială cât şi spirituală, însă ea reprezintă un prag al separării de tradiție, ce conduce la un demers flexibil spre inovație. Localizarea actuală este aşadar în contextualitate, ceea ce creează versiunile unor modele culturale distincte, raportate la identități culturale specifice. Totuşi, se impun câteva diferențe semnificative ale culturii secolului XX față de aşa-numita cultură tradițională:

Cultura modernă nu are un centru unic, ea fiind produsul unei stratificări şi istoricități inevitabile, fapt ce stabileşte multiple surse de producere care pot sau nu să interacționeze între ele.

Existența culturii moderne este percepută ca un ansamblu de manifestări ce pornesc de la o bază teoretică şi au un caracter de reprezentare, accentuate în mod simbolic ori formal. *Simbolizarea şi formalizarea realității* în modernitate ocupă un loc important, influențând mult mai pregnant decât în perioada clasică, mediul şi valorile.

Sensul culturii este amplu lărgit, trecându-se de la o comprehensiune strict spirituală a culturii la o încadrare valorică a întregii activități conştiente a omului ce susține praxis-ul său social.

Conceptul de cultură este extins, el asimilând şi factorul social, însă fără a se reduce la acesta. În acest sens se evidențiază ideea că ierarhiile de valori sunt permeabile la orice modificare a *modelelor culturale* lansate de diverse comunități. Menționăm că prin model cultural înțelegem un complex de experiențe perene relevante şi exprimate de o societate în timp, ce reunesc simbolurile[2] şi conotațiile imaginarului din respectiva comunitate.

Sensul modelelor culturale constă în exprimarea unei politici, atitudini, ideologii şi mitologii cu privire la acțiunea umană. Realizând un

[2] Simbolurile culturale pot fi materiale ori spirituale, regionale ori general umane, depinzând de mijloacele prin care sunt diseminate.

demers deconstructivist de a sesiza simbolismul şi semnificațiile acțiunilor umane, ajungem la concluzia că motivația este supraindividuală, că omul este privit ca un construct teoretic universal, transpus dintr-o diversitate de forme actualizate în contexte culturale locale specifice.

Complexitatea societății moderne şi a **modelului cultural modern** este conferită de noile transformări, cauzate de dezvoltarea tehnologiei culturale, prin aceasta înțelegând, nu atât instrumentele culturale moderne propriu-zise, ci gradul de reflexivitate şi noile practici care se nasc din asumarea acestei meditații. *Tipologiile culturale* diferă de la o fază la alta a modernității, timpurii sau târzii, de aici rezultă că demersul de inovare culturală rapidă, prin care modernitatea se distinge de tradiție, conduce la apariția unor *rupturi, separări,* în acelaşi context general al modernității. Prin extensiune, în procesul de modernizare a unor societăți aflate în afara cadrului cultural european, se pot sesiza reacții de *adaptare* ori *respingere* a modelului modernității europene, şi respectiv, efectele acestor reacții asupra modernității europene însăşi. După cum s-a constatat, cultura modernă are un caracter *recuperator*, globalizant, prin care s-a realizat un grad ridicat de consensualism al societății.

În *Modelul cultural european*[3] Constantin Noica afirma, argumentând, că unul dintre modelele exemplare pentru lumea istorică, îl constituie ***modelul european:***

> „Până la cultura europeană, toate celelalte ştiute nouă au fost parțiale: au cunoscut numai un colț de Terra, oricât de întins ar fi fost el, şi au dat socoteală numai de versiunea lor a spiritului. Singură cultura europeană, cel puțin din perspectiva noastră, după ce a încercat felurite variante (bizantină, romano-catolică, italiană, franceză, anglo-saxonă, ultimele două

[3] Modelul cultural european este ultima carte scrisă şi încheiată de Constantin Noica. A apărut în limba germană, în traducerea lui Georg Scherg, la Editura Kriterion, Bucureşti, 1988, sub titlul *De dignitate Europae*. În limba română, aceste eseuri de filozofie a culturii europene au fost publicate mai întîi în revistele *Ramuri*, *România literară* şi Viața *Românească*, în anii 1986–1987. Editura Humanitas publică volumul de față după versiunea din revistele menționate, revăzută şi pregătită pentru tipar de autor, Constantin Noica, *Modelul cultural european,* Bucureşti, Humanitas, 1993, ediție online: http://dragosh. com/Constantin_Noica-Modelul_Cultural_European. html.

> pe un fond germanic), s-a deschis, prin conştiinţă istorică, înspre toate culturile ştiute. Faţă de ea, celelalte ne par parohiale. Să fie aci o iluzie europocentrică? În fond, nici nu le mai înregistrăm drept culturi depline, ci configuraţii culturale: configuraţia egipteană, chineză, indiană, în unele privinţe chiar cea greacă, admirabilă şi neîncetat fecundă, cum este. Atunci când Spengler sau Toynbee vorbesc despre culturi, ei înfăţişează de fapt simple configuraţii culturale, din rândul cărora ar face parte şi cea europeană."[4]

Ulterior, filosoful instituie diferenţa între o *cultură deplină, plenară* şi acele *configuraţii culturale* ce nu interacţionează decât limitat şi se opresc în faţa semnelor iraţionale. În secolul al XX-lea însă se observă din ce în ce mai mult utilizarea termenului de *europocentrism* – spune Noica – în confruntare azi cu *amerocentrismul* – adăugăm noi; acest fapt demonstrează că cele două continente antagonice au asimilat şi filtrat o sumedenie de culturi, atât civilizator, cât şi lingvistic, artistic sau spiritual, dar în acelaşi timp şi-au promovat valorile ideologice, morale, economice, simboluri ale puterii, influenţând inevitabil toate popoarele[5].

De asemenea, acelaşi autor propune o schiţă de clasificare a culturilor, având ca puncte de reper morfologia (numeralele şi alţi conectori gramaticali): Unu şi repetiţia sa (culturile primitive de tip totemic); Unu şi

---

[4] *Ibidem*.

[5] „Modelul, ca „sistem pentru studierea indirectă a altui sistem mai complex, inaccesibil direct", aşa cum a fost definit, aduce o simplificare, dar una în esenţial. Simplificarea, tot în esenţial, poate fi dusă mai departe — în cazul culturilor cel puţin — […] Însă merită să fie subliniat, pentru o clipă, spre a reliefa singularitatea culturii europene, faptul că ideea de „**model**" ca mijloc de investigaţie nu apare decât în sânul ei, ca metodă. Anticii nu modelau, descriau. Printre puţinele cazuri de modelare, abia Platon, în Republica, dă ca model statul, spre a vedea în mare ce poate fi justiţia în mic, la individ; dar în folosinţa dată modelul politic a fost luat pur şi simplu drept realitate sau drept construcţie platoniciană în sânul realităţii — atât de puţin concepeau anticii modelul. Pe de altă parte, Ideea platoniciană putea fi considerată, într-o măsură, un model şi ea, unul pentru realitate şi realităţi. Numai că la antic ea apare prea des ca un model-prototip, mai degrabă decât un model-idee de lucru, cum îl invocăm astăzi. De aceea Ideea ca model este de fapt încărcată de toate notele din sfera ei, fiind mai bogată decât realitatea corespunzătoare, în timp ce modelul nostru de astăzi este mai sărac. În niciun caz despre acesta nu s-ar putea spune, ca despre Idee, că are mai mult adevăr decât realitatea însăşi." (C. Noica, *Ibidem*).

variația sa (culturile monoteiste, ex: cea islamică); Unu în Multiplu (culturile panteiste; ex: indiană); Unu şi Multiplu (culturile politeiste; ex: elină); Unu Multiplu (sau „unitatea sintetică" a culturii europene):

> „Căci aşa ni s-a vădit a fi modelul culturii europene, unul nedominat de prezența şi fascinația Unului, ci deschis către totalizări succesive. Cu schema sa, modelul european arată că optează de la început pentru Unu-multiplu, din sânul rapoartelor posibile între Unu şi Multiplu, cele care dau o variantă a tipurilor de cultură descrise de excepție şi regulă. Într-o cultură axată de la început, din ceasul rupturii bizantine față de cultura antică, pe Unu-multiplu (aici pe Unu întreit), deschiderea şi expansiunea aveau să confere stilul şi măsura culturii ce se năştea. Singură schema cea nouă, eliberată cum este de blocarea în Unu sau de aspirația către el, poate duce la o adevărată structură, una activă, care ni s-a părut a fi unitatea sintetică. O astfel de structură este de la sine una de „forme structurante" — şi dintr-o dată cultura cea nouă devine paradigmatică pentru orice altă cultură. Cum poate fi cultura o închidere ce rămâne închisă şi, până la urmă, o formă de inerție istorică?"[6]

Mai mult, la rândul său, Fernand Braudel în *Gramatica Civilizațiilor*[7] aglutinează conceptele. În fapt, el diferențiază în primul rând civilizațiile europene de cele neeuropene, iar în prima categorie distinge trei mari grupe: Europa propriu-zisă (Occidentul), Europa de peste mări (unde include America Latină, S.U.A., Canada, Australia şi Noua Zeelandă) şi respectiv, Europa orientală (fosta Uniune Sovietică), diviziune care ni se pare acum dogmatică la început de secol XXI. Mai relevantă ni se pare analiza termenului de *civilizație* pe care o realizează Braudel, unde asimilează atât istoria cât şi geografia, la prima subsumându-se concepte ca societate, istorie, economie, mentalitate colectivă şi continuitate.

Înțelegerea şi aprofundarea spiritului caracteristic fiecărei culturi nu numai că susțin argumentele mitologizării, hermeneuticii şi determinismului cultural, dar definesc categoriile spirituale relevante pentru o anumită operă şi eventual o încadrează armonios într-un ansamblu.

---

[6] *Ibidem*.

[7] V. F. Braudel, *Grammaire des Civilisations*, París, Arthaud-Flammarion, 1987.

Înainte de alte considerații culturale, se impune totuşi o observație referitoare la noțiunea de model în modernitate şi anume faptul că acesta cunoaşte o adevărată expansiune a diversității, în aşa măsură încât înlocuieşte orice schematism canonic şi rigid. Personal, preferăm prezenta alternativă ce înlătură orice omogenitate şi creează în literatura contemporană o eterodoxie tematică şi stilistică locală cu inserții regionale şi/ sau universale. Cu toate acestea, un fond simbiotic de teme, atitudini, preocupări şi chiar un limbaj comun[8] au reuşit să se transfigureze în timp, în ceea ce numim azi literaturi britanice, hispanice, est-europene etc.

Scopul prezentei analize nu este un studiu istoric şi periodizat al identității culturale aşa cum este ea reliefată de literatură, iar ideile, temele recurente sau circulare abordate sunt catalizate înspre o viziune panoramică, văzută în evoluția ei, fără pretenții de a elabora clasificări generale, nici ierarhii de valorizare.

O analiză a identității culturale proiectate asupra literaturii presupune deopotrivă căutări profunde, dar şi riscuri, deoarece este destul de dificil de a situa în acelaşi *melting pot*[9] două noțiuni aparent atât de diferite: istoria şi ficțiunea.

Ca atare, ideea de identitate apare strâns legată de cea a *tradiției şi a patrimoniului cultural* care este păstrat în pofida oricăror influențe şi schimbări, în timp ce ficțiunea se traduce printr-o permanentă inovație datorată propriilor rădăcini creative. Astfel, dacă o identitate culturală subzistă prin valori perene sau cel puțin definite ca fiind „definitive”, ficțiunea este un produs *inventat,* rod al *transfigurării şi mimesis-ului*[10], ce se transformă conform curentelor, modelor sau tendințelor literare.

---

[8] Spre exemplu, în cazul continentului sud-american, unitatea lingvistică o reprezintă limba spaniolă, la care s-a adăugat armonios şi limba portugheză din Brazilia, atrăgând aceleaşi caractere distinctive americane. Totodată, America Latină cuprinde şi insulele din Marea Caraibilor unde limbile engleză şi franceză aduc variante ce îmbogățesc perspectivele modelului cultural la care ne vom referi în prezentul capitol.

[9] Expresie americană prin excelență ce semnifică un creuzet de diferite culturi.

[10] V. Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936) în http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm şi, respectiv, în

Termenii luați în considerare par *a priori* ireductibili. Cu toate acestea, dezvoltarea ambelor concepte, atât în America, dar mai ales în Europa, s-a realizat printr-un îndelungat proces de confruntări dialectice; în sfera identității culturale, dualismele antitetice se constituie în perechi de comparație precum: *unitate contra diversitate, național-local contra internațional-universal, spațiu rural versus spațiu citadin, centru versus periferie* etc. Trebuie menționat faptul că aceşti indici integrează mişcările estetico-literare care s-au caracterizat prin spirite diferite, autentice sau cosmopolite, naționale sau universale, populare sau singulare, adoptând o orientare centripetă ori una centrifugă[11].

Dacă în oricare confruntare a contrariilor intervine şi „natura umană”, descrisă de Hegel în *Fenomenologia spiritului*[12]ca o reacție de *provocare şi răspuns*, atunci inevitabil va *încolți sâmburele* unor situații aproape dramatice ce se vor reconfirmate: „fiecare om are propria sa imagine despre sine, imagine de care este, însă nesigur; el râvneşte ca altcineva – individul din fața sa – să îi întărească, să îi confirme, prin părerile lui, propria sa părere despre sine. Câtă vreme părerile despre sine ale unui om nu sunt confirmate, consfințite, recunoscute prin girul opiniilor altui om, părerea despre sine a individului „nu are încă adevăr” [...] Datorită acestui fapt, omul este la început dorință: adică dorința de fi sigur de propria sa identitate, jinduire ca propria identitate să-i fie recunoscută ca atare... ”[13]. Această atitudine este definită de eseistul Ion Vartic drept „mişcarea recunoaşterii” pentru că, indiferent de spiritul dramatic mai mult sau mai puțin vizibil al situației create, ciocnirea dintre identități sau indivizi poate fi asemănată cu o

Iluminări, o antologie de texte traduse de Catrinel Pleşu, prima ediție, Univers, 2002: literatura este un schimb permanent cu lumea în sensul că prin intermediul ei se reflectă, recreează şi percepe realitatea.

[11] Conform fiecărei epoci a existat mereu o alternanță a celor două idei antagonice:

a) Cea *centripetă* însemnând orientarea înspre rădăcini şi primordialitate.
b) Cea *centrifugă* indicând tendința înspre universal, esențial, modelul “civilizator”.

[12] G. W. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Bucureşti, Ed. Academiei, 1965, p. 109 şi urm, citat de Ion Vartic în *Ibsen şi „teatrul invizibil”*, Bucureşti, EDP, 1995, p. 93.

[13] I. Vartic, *op. cit*, p. 93 şi urm.

analiză comparativă drastică, ce se soldează cu afirmarea unui anumit model cultural, social etc. ce pretinde să fie recunoscut de celelalte pe plan estetic. Nu dezbatem aici eliminarea unui pol al dihotomiei în favoarea altuia, ci doar subliniem oglindirea inerentă oricărei consacrări identitare sau estetice.

În toate acestea, importanța rezidă de fapt în perenitatea unor modele şi persistența lor în operele literare, de artă, ca o emblemă a creativității umane neistovite:

> „În spiritul culturii, înțeleasă ca structură istorică deschisă, nu încape sfârşit; modelul ei nu piere, aşa cum nu pier (decât doar prin suprimare violentă a subiectului sau materiei ce le poartă) operele de artă ori ideile. Ca o structură deschisă, spre deosebire de culturile închise de până acum, modelul european nu poartă în sine o pulsiune a morții – putând fi reluat, cum şi este, pe întregul glob – şi nici nu poartă tendințe de intrare în stagnare. În momentul când, în urma celor două războaie nefaste, continentul european a părut să rămână doar un spațiu muzeal şi să treacă în stagnare istorică, a apărut versiunea americană a modelului, cea sovietică, ba chiar versiunea japoneză pe plan industrial, tot atâtea modalități sortite să scoată totul din stagnare şi poate să reînsuflețească modelul pe continent el însuşi”[14].

Mai mult, *moda culturală* este determinată de existența unui model care se poate exprima prin diferite variante. Nici una însă îndeajuns de cuprinzătoare, în sensul de a totaliza toate opțiunile consumatorilor. Moda culturală nu îşi propune să realizeze o asemenea unificare de amploare în beneficiul unei unanimități de expresie. Pluralitatea culturilor în modernitate a fost recunoscută treptat pornind tocmai de la această nevoie resimțită (mai cu seamă în cea de a doua jumătate a secolului XX) de a democratiza ierarhiile culturale, şi de a asigura accesul la cultură prin formularea unei diferențe, chiar admiterea unor divergențe care să nu fie totuşi antagonice, astfel încât să împiedece realizarea unui *dialog cultural*.

[14] Constantin Noica, *op. cit*, Capit. „*Regula, Excepția şi Naşterea Culturilor*”, ediție online: http://dragosh. com/Constantin_Noica-Modelul_Cultural_European. html.

Revenind la Europa, Noica susține vivacitatea modelului european caracterizat drept un model al *inițierii* continue şi permanente: „Întregul glob stă sub modelul european, la finele veacului al XX-lea. De la coasta americană a Pacificului şi până la coasta rusă, tot a Pacificului; în America Centrală, ca şi în cea de Sud ori în Australia, peste tot cultura europeană este, cu forme excesive uneori, cu forme începătoare câteodată, la ea acasă. Africa a fost scoasă de ea din primitivitate, Asia a fost scoasă din somn, o dată cu marxismul european"[15]. Islamul nu este luat în considerare de filosof sub motivația că nu deține un sistem de valori proprii, ci numai o religie *de sorginte iudeo-creştină*; în acelaşi timp, India independentă s-a poziționat într-un timp anistoric, după ce vechea țară supusă şi nesuverană s-a subordonat tot unui model european, chiar dacă insular.

Aşa cum aminteam în capitolul anterior, Oswald Spengler, în *Declinul Occidentului,* face o clasificare a culturilor în primitive şi superioare. Din prima categorie se detaşează categoric cele egiptene si babiloniene, rămânând însă cramponate, în toate manifestările lor, la credința într-o acțiune cosmică totală şi nemijlocită, reacționând astfel numai prin impulsuri de moment[16]. Odată cu apariția *hazardată* a culturilor superioare se dezvoltă şi tendința din ce în ce mai puternică de a înlocui acel efect cosmic necondiționat cu ceva viu, însuflețit, uneori material; în cuvintele lui Spengler, *cultura începe să aibă suflet* prin reprezentanții săi. Iar aceştia simt şi îşi conştientizează identitatea într-o aşa măsură încât sunt în stare, măcar ipotetic, să-şi *controleze* nu numai obiceiurile, credințele, miturile şi arta, ci chiar rasele şi clasele sociale. Grupul culturilor superioare nu înseamnă deloc o unitate omogenă şi nici simultană. Dimpotrivă, el reprezintă o infinitate de combinații nebănuite din care se materializează numai cele care supraviețuiesc intemperiilor genetice şi aşa-numitelor *relații interculturale*:

> „Câtă bogăție psihologică în aceste culturi care se atrag, se resping, se apropie, se studiază, se influențează, se impresionează una pe alta sau se sacrifică, fie că se admiră reciproc sau se combat când vin în contact nemijlocit, fie că trăiesc izolate având în față universul formal al unei culturi moarte…"[17].

---

[15] *Ibidem*, Cap. III. *„Schemă, Structură, Model"*.

[16] Oswald Spengler, *op cit.,* vol. II, p. 46.

[17] *Ibidem,* vol. II, p. 67.

Pe de altă parte, Arnold Toynbee în opera sa fundamentală *A Study of History* (1934-1954) – *Studiul Istoriei*, încearcă să descrie întreaga istorie a omenirii care să depăşească limitele unor civilizaţii inferioare sau superioare propuse de Spengler, lucrarea având şi un ton mult mai optimist decât *Declinul Occidentului.* Reţinem că Toynbee respinge teoriile potrivit cărora mediul climatic şi condiţiile geografice au jucat un rol preponderent în determinarea civilizaţiilor sau diferenţierea popoarelor. Opinia sa este că geneza unei civilizaţii are loc atunci când se cumulează cei doi factori: mediul geografic şi respectiv, interacţiunea dintre om – ca rasă – şi natură (cu presiunile şi provocările inerente asemănătoare alternanţelor Ying-Yang din mentalitatea asiatică), pe care le numeşte *provocare* şi *ripostă*. În viziunea sa, naşterea civilizaţiilor *fără antecedent*, adică a civilizaţiilor care provin din societăţile primitive – egipteană, sumeriană, pre-chineză, maya şi minoică –, se datorează jocului reciproc dintre *provocare* şi *ripostă*. De asemenea, acest proces devine funcţional şi pentru aşa-zisele *civilizaţii afiliate*, adică cele care se nasc în afara teritoriului pe care se află civilizaţiile din care descind, chiar dacă elementul ce constituie provocarea aparţine majoritar naturii umane.

În această ordine de idei, Toynbee elaborează criteriile care determină *creşterea, dezvoltarea şi progresul civilizaţiilor* şi anume, *întinderea în spaţiu* a unei civilizaţii. Autorul elimină din această selecţie progresul tehnic sau cel spiritual; un rol major în expansiunea geografică a unei civilizaţii îi este atribuit războiului, iar în articularea unui stadiu din devenirea unei civilizaţii sunt evidenţiate „personalităţilor creatoare” sau „minorităţilor creatoare”, capabile să-şi nege tradiţia şi să deschidă drumuri noi, prin mimetism scot masele din inerţie, le pun în mişcare, făcându-le să progreseze.

Astfel, reiese că din această perspectivă Oswald Spengler sau Arnold Toynbee par limitaţi la concepţia de sfârşit decadent al Europei occidentale, în timp ce Lucian Blaga se arată inspirat atunci când se referă la reînnoirea culturii europene după mijlocul secolului XX, datorită suflului nou, liber de dogme ce se naşte în Sud-Estul european: „Ceasul de fericită plenitudine a spiritului european, dacă va mai bate undeva, va bate cu toată certitudinea aici în Sud-Estul nostru, care până mai ieri era situat în spatele lui Dumnezeu”.

Acest ***spațiu balcanic***, aflat la întrepătrunderea culturilor şi religiilor a fost teoretizat de mulți scriitori şi filosofi români, printre care Eminescu, Blaga, Mircea Eliade, Ion Barbu, Tudor Vianu, Brâncuşi etc. *Pământul de cumpănă* de care vorbea Lucian Blaga a avut ocazia de a împleti ipostaze diferite, ajungând la o *structură de romanitate orientală,* perpetuată de *medierea bizantină*[18], fapt ce permite de la sine conservarea unor structuri mitico-arhaice care constituie tema următorului capitol.

Deocamdată, conceptualizarea spațiului sud-estic european, în speță, cel românesc, rămâne la cadrul general ancorat în participarea individului la viața cosmică, în conturarea unei religii (*natura-biserică* definită de L. Blaga) sau fundamentarea *podului* între civilizații (M. Eliade), construcții determinate ontologic într-un anume spațiu şi timp (natural şi convențional – M. Muthu). Mai mult, apartenența acestor viziuni la cosmocentrismul arhaic imemorial şi la antropocentrismul european occidental indică o orientare bipolară a culturii române, de asemenea, statutul de „popor de frontieră", aflat în starea de echilibru instabil, şi respectiv, includerea sa în lumea posibilului, a virtualităților eternizate în diferite contextualități[19].

Dincolo de limitările categoriale, cristalizarea diferitelor națiuni mici şi mijlocii – aşa cum sunt popoarele balcanice, spre exemplu – a dus la acceptarea unor pluralități culturale din cele mai diverse. Înfățişate sub multiple forme, relațiile politice, social-economice şi culturale aparțin binomului flexibil şi totuşi actual, *centru-periferie*. Solomon Marcus în articolul său „Centru şi periferie"[20] explica pertinent această distincție:

> „Distincția centru-periferie sau centru-margine apare în domeniile cele mai variate: economic, social, politic, religios, ştiințific etc. Chiar acest fapt arată că ea se impune ca o distincție esențială în orice evaluare umană, este o ade-

---

[18] Mircea Muthu, *Dinspre Sud-Est*, Bucureşti, Ed. Libra, 1999, p. 22.

[19] V. capitolul aparte din lucrare despre lumile posibile. Aceste **virtualități eternizate** semnifică „fie ***genericul*** (cu ipostaza *increatului*, postulată artistic de Brâncuşi sau Ion Barbu), fie ***precaritatea existenței*** sau ***virtualul pur***, posibilul. [...]". Linia de interpretare Nae Ionescu, M. Vulcănescu, L. Blaga şi C. Noica face inteligibil raportul dintre virtual şi actual ş. a., M. Muthu, *op. cit.,* p. 29.

[20] Solomon Marcus, „Centru şi periferie" în *Secolul 20* nr. 4-5-6/1997, pp. 291-297.

vărată paradigmă universală, cum sunt timpul, spațiul, criza, limbajul, imprecizia, metafora şi atâtea altele. Centrul şi periferia sunt un aspect particular al nevoii de ordonare, de ierarhizare a lucrurilor după importanța lor".

În acest sens, Spengler critica puterea de absorbție a *oraşului mondial* ce anulează provincia, aceasta fiind expresia *civilizației* opusă *culturii*. Nefiind de acord cu acest raport eronat, totuşi autorul pleda în subtext pentru o recentrare care să însumeze şi alte spații decât cele europene şi o ieşire din provincialism.

O reuşită ilustrare a teoriei „cadrelor de cultură" ca elemente izomorfe ce determină naşterea unei comunități a elaborat-o P. P. Panaitescu[21], în lucrarea sa de strictă referire la poporul român: „din cele două arii de cultură europeană, cea latină şi cea elenică, s-a desprins romanitatea orientală, având la bază cultura română dar cu adânci influențe bizantine, datorită aşezării sale geografice şi legăturilor economice cu Bizanțul şi cu slavii"[22].

Prin generalizare, deducem că apariția diferitelor areale **geografico-socialo-culturale** determină geografii literare specifice, ce se încadrează curentelor mai mari sau mai mici, în funcție de unitatea spirituală pe care acele spații o presupun şi totodată, implică cumularea unor factori comuni de ordin etno-lingvistic, estetic, cultural, religios, simbolistic, mitic, structural etc. Drept consecință, numeroase teorii literare au clasificat literaturile europene după aceşti factori[23], în special înrudirea etno-lingvistică, tocmai din acelaşi impuls de re-centrare a Europei moderne pe care îl enunțam mai sus.

În vederea reliefării acestor specificități, cu aproximările inerente, datorate jocului de constante şi variabile ce particularizează semnificațiile mitice ale spațiului în literaturile naționale sau regionale propuse, trebuie urmărite îndeaproape criteriile de analiză, insistând asupra dihotomiei universal-național sau regional, Occident versus Orient, America versus Europa.

---

[21] P. P. Panaitescu, *Introducere în istoria culturii româneşti,* Bucureşti, Ed. Ştiințifică, 1969.

[22] *Ibidem*, p. 49.

[23] Nicolae Iorga în *Istoria literaturilor romanice şi dezvoltarea lor,* ținea cont de factorul geografic, de cel al „amintirilor comune" şi de cel religios, integrând România şi explicând secționarea Europei (apuseană/răsăriteană), citat de M. Muthu, *op. cit,* p. 34.

Capitolul 4

Universal versus național şi regional. Identitate culturală

A defini orice cultură ca atribut universal al umanității, care deține rădăcini naționale şi/sau regionale, este, probabil, un fapt evident, ce necesită continuu noi evaluări. În general, idealul unei culturi naționale se dezvoltă concomitent cu constituirea statului-națiune, fiind una dintre pârghiile importante ale formării acestui tip de comunitate socială, transpusă în forme bine conturate. Cultura națională este percepută drept simbolul tradiției unei comunități care revendică un teritoriu, o limbă, o credință religioasă, chiar o anumită formă de guvernământ. Coeziunea culturii naționale se descrie prin definirea unui *spirit al poporului* ce constituie factorul rezistent, esențial al respectivei comunități:

„Fiecare popor are o față proprie[1], un chip al lui de a vedea lumea şi de a o răsfrânge pentru alții. Fiecare îşi face o idee despre lume şi despre om, în funcție de dimensiunea în care i se proiectează lui însuşi existența" scria Mircea Vulcănescu în introducerea la *Dimensiunea românească a existenței*, insistând în schița sa fenomenologică asupra unității în diversitate a spiritului european, intersectată cu viziunea antropocentrică din epoca grecească.

Pe de altă parte, dihotomia *spirit occidental-spirit oriental*, la care se adaugă şi diferențele între *Nord şi Sud*, ilustrează două forme de gândire ce se regăsesc în antropocentrismul european şi în viziunile despre lume ale marilor culturi. Acest „duh al locului" are sens, conform părerii exprimate

[1] Acest spirit al popoarelor este instituit în Romantism de către Herder într-o epocă de cristalizare a națiunilor (n. n.).

de Mircea Muthu[2], numai dacă implică *paradigme mai largi, antropologice, geopolitice şi etnice dominante.* Deci esenţială nu este îngustarea de sens, ci tocmai integrarea fertilă a locului sub raport cultural, chiar dacă nuanţele între centru şi periferie sunt mult mai pregnante[3]. Spengler era primul care punea în egalitate cultura europeană cu alte culturi, chiar dacă viziunea sa era incompletă, deoarece nu asimila interferenţele culturale, aceasta a influenţat naşterea unor concepte precum *geografia istorică,* morfologia urbană sau geografia politică, teorii ce au regândit vechile structuri într-o ordine mai flexibilă şi despovărată de elemente autocratice.

La polul opus se situează o teorie, tot mai vehiculată la sfârşitul secolului al XX-lea, conform căreia suntem martorii unui *hegemonism cultural*, iar diferenţele culturale existente nu produc nicidecum o egalizare de şanse pentru toate culturile, deoarece chiar exportul de cultură – impus printr-o modă şi anumite modele – este guvernat de anumite principii de uniformizare. Se ridică atunci întrebarea, cât de „naţională" mai este o cultură care se intersectează inevitabil cu influenţele globalizării, cum se realizează efectiv raportul dintre naţional şi universal în prezent, ori dacă specificul naţional se mai întrezăreşte în importul masiv, uneori coercitiv, de forme instituţionale? ! Se impune, de asemenea, rezolvarea dilemei cu privire la percepţia actuală a culturii naţionale, dacă aceasta a fost redusă doar la păstrarea unor caracteristici etno-lingvistice, ori a rămas legată de tradiţie.

Remarcăm faptul că atunci când Goethe enunţa *principiul de literatură universală*, iar romanticii germani lansau conceptul *comparatismului* între diversele culturi ale epocii lor, se refereau mai cu seamă la cele ale Occidentului şi Orientului, având în vedere numai o modestă hartă culturală a Europei, redusă la un grup de ţări. Conceptul formulat în acea perioadă, purtând consecinţele unui luminism teoretic şi optimist nu mai

---

[2] Mircea Muthu, *op. cit.*, p. 158.

[3] Odată cu consolidarea naţiunilor europene se cristalizează *centrele* ce polarizează viaţa politică, militară, culturală etc. din zona europeană şi *periferiile.* Chiar dacă la început acestea sunt marcate de complexul *centrului*, treptat ele câştigă în autonomie, prin substituţia uneori *eroică* a centrului dominant (V. *Ibidem*, p. 159).

corespunde, în accepțiunile sale, *tehnologiei culturale* de azi, nici măcar nu este actualizat de înțelesul modern al termenului *național*. De fapt, „cultura națională" a fost un atribut de seamă al societății capitaliste, devenind unul din punctele forte ale romantismului cultural şi politic, dar a degenerat prin exagerări xenofobe şi rasiste la o dimensiune fundamentalistă.

Omul universal şi cultura universală sunt tributare *europocentrismului*, aşa cum afirmam mai sus. În prezent însă, relația dintre universal şi național nu mai este una antagonică, prin urmare, studiul analitic ar trebui să renunțe la construcția unor ierarhii exhaustive şi să redefinească noile categorii sincrone ale modernității[4].

Prin comparație, în secolul al XIX-lea termenul de național era enunțat odată cu construcția identității, descrierii etnografice alăturându-i-se, discursul despre etnogenezele diverselor comunități, diferențele psiho-lingvistice etc., ceea ce a dus la o diversificare maximă a entităților naționale, legitimate astfel pe o comunitate culturală solid ancorată în realitatea culturală. Adesea, statul şi formarea națiunii au coincis, dacă nu cu formulele statale, politice, atunci cu înființarea instituțiilor şi instrumentelor culturale, însă există uneori şi decalaje considerabile. Ne referim aici la statele aşa-numite tinere şi la apariția regiunilor, grupurilor, într-un cuvânt, la emanciparea *localismului* sub forma unui acut naționalism modern.

Prin ***grup*** înțelegem o minoritate, a cărei cultură este fie opusă, fie tangentă la cultura majorității, ori situată la granița culturii globale şi care duce, în general, o politică de *recunoaştere şi emancipare*, afirmându-şi public dreptul la ***diferență***. Pe măsura diferențierii tehnologiei şi spiritului modern, cultura s-a transformat dintr-o cultură etnicistă într-una civică,

[4] Printre altele, popoarelor cărora li s-a impus un regim autocratic, fie de dreapta, fie de stânga, dețin în cultura lor o noțiune destul de confuză de *universal*, însă interogația noastră este dacă ostracizarea lor de la standardele culturale ale modelului recunoscut – aşa cum acestea au fost constituite în Occidentul liber şi democratic – nu a însemnat oare şi faptul că aceste țări nu au avut pentru perioade lungi, de aproape o jumătate de secol, o cultură adevărată? Dacă totuşi au avut, atunci cum se integrează această cultură, să spunem, *minoră (fără vreo conotație spengleriană)* comunistă, dictatorială, în cadrul unui concept universal? Răspunsul necesar este unul singur: regândirea relației universal-național şi acceptul „influențelor reciproce”, dar şi o reinterpretare actuală a literaturii de disidență.

subsumând ramurile culturilor elitiste, populare, subculturale, aspecte ce nu au relevanță pentru studiul de față.

De fapt, în modernitate, realitatea spirituală națională nu poate fi exclusă, nici redusă la o singură entitate reactivă. În prezent, cultura națională se află într-o relație de *contextualizare* atât cu regionalismul, cât şi cu universalismul, ceea ce denotă o continuă şi flexibilă raportare la situațional, zonal şi câteodată global.

Analiza conceptului de *identitate culturală* se poate realiza în funcție de maniera în care se grupează şi diferențiază realul şi imaginarul. O viziune comparativă asupra identității culturale, din punctul de vedere al literaturii create în acel spațiu, trebuie să fie înainte de toate flexibilă, după cum arată Fernando Ainsa[5]. Dincolo de delimitarea unor obiective, ce oferă caracteristicile omogene sau sincretice, primordială este cercetarea metodologică a unui proces identitar care se află într-o continuă evoluție. Drept consecință, nucleul *identității* se cristalizează pe caracteristicile fenomenologice ale căutării şi ajustării sale plurale, „bază definitorie a popoarelor care se traduce printr-o calitate socio-biologică, independentă de voința individului, (…), dar care are sens numai atunci când se exprimă în interacțiune cu mai mulți indivizi"[6].

Să ne amintim că omul, pentru a face față singurătății existențiale, a încercat mereu să-şi definească mediul şi să se identifice cu şi prin el, în absența unui loc propriu şi unic. Cel puțin aşa a reuşit să-şi *transceandă* condiția efemeră, să treacă peste factorul *ambiguitate* şi să echilibreze balanța pierderilor şi a câştigurilor[7]. În cazul continentului nou, America a trebuit mai întâi să piardă „protectoratul european" pentru a-şi putea urma drumul de creație şi autodefinire.

---

[5] Fernando Ainsa, *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Edit. Gredos. 1986, pag. 9.

[6] Amílcar Cabral, *Declaración de la Bogotá*, în *Informe Final*, Unesco, Paris, 10-20 ian. 1978.

[7] "În această lumină ne apare şi Abélard, nominalistul, fondatorul Sorbonei care prin evadarea sa din mănăstire se aseamănă cu Don Quijote sărind peste garduri. Dar ne întrebăm, era oare mănăstirea de unde fugea Abélard „locul" său natural? Orice evadare dintr-un loc închis are loc ca urmarea unei pierderi.*", în* María Zambrano, *Notas de un método,* Mondadori, Madrid, 1989.

Identitatea culturală înseamnă valorizarea de sine a unui colectiv înrădăcinat într-un anume patrimoniu social – incluzând istoria, civilizația, tradițiile, sistemele etice şi estetice – care aspiră, dacă nu la o conştiință totalizatoare, cel puțin la una majoritară. Este interesant de observat necesitatea de situare într-o postură antagonică a acestei reprezentări raportate la alte sisteme culturale, prezente în acelaşi cadru spațio-temporal, antagonism datorat alterității propriu-zise şi conceptului minoritar de grup, care pentru propria sa emancipare şi supraviețuire are nevoie de sublinierea diferențelor.

În cartea sa despre identitatea ibero-americană,[8] Emmanuel Anati descrie factorii care guvernează şi determină o cultură. Autorul descrie *componentele exterioare* grupului social: adaptarea la climă, peisaj, floră şi faună; mijloacele socio-economice; contactele şi relațiile cu popoarele vecine; şi *cauzele interne* precum şi nivelul tehnologic; structura sociopolitică; mijloacele de comunicare în masă; ştiințele, ideologiile şi religiile; şi respectiv atitudinile şi abilitățile artistice, creative şi imaginative.

Vom lua în considerare pentru studiul nostru doar prima şi indirect ultima componentă, ca elemente definitorii socio-culturale cu referințe concrete în literaturile analizate.

Michel de Certeau, în lucrarea sa *Inventarea cotidianului*[9], afirma că orice povestire este istoria unei călătorii, implicit a unei evoluții, asemănătoare cu formarea unei culturi. De fapt, totalitatea „aventurilor" trăite sau narate produc adevărate *geografii de acțiune* ce organizează şi anticipează întreaga evoluție a spațialității. Ele se referă la semantica spațiului[10], la psiholingvistica percepției[11], la fenomenologia comportamentelor organizatoare de „teritorii"[12] sau la semiotica ce defineşte cultura

---

[8] Emmanuel Anati, *Gli elementi fondamentali della cultura*, Jaca Book, Milano, 1983, pag. 17, citat de Fernando Ainsa în *Identidad cultural Iberoamericana*, Madrid, Gredos, 1986, p. 32.

[9] V. Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Union générale d'éditions. 1980.

[10] V. John Lyons despre „Locative Subjects" şi „Spatial Expressions".

[11] V. Miller şi Johnson-Laird despre „ipotezele de localizare" în Language and perception, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

[12] V. Albert E. Scheflen şi Norman Ashcraft, People *Space: The Making and Breaking of Human Boundaries*, Garden City, Anchor,1976.

drept un metalimbaj spațial[13] Totodată, considerăm hotărâtoare diferența dintre spațiu, în general, şi „loc", ultimul desemnând un spațiu anume ordonat, în care elementele constitutive sunt distribuite în relații de coexistență: socială, civilizatoare sau asemănătoare cu alte sisteme „locative".

De altfel, individualizarea formelor de existență, atât interne cât şi externe, implicit a celor spațiale, chiar *dizolvarea* lor *spirituală* au conturat primele conştientizări ale identității; ulterior, acestea au fost estimate ca avantaje ale Americii în fața Europei, fiind asemănate unei reacții germinative care, dincolo de ocean, au încolțit mult mai uşor datorită absenței „balastului" medieval.

În concluzie, problema identității unei culturi nu se ridică atâta timp cât nu este sesizată vreo diferență sau oglindire imperfectă între aceasta şi celelalte culturi. Drept rezultat, afirmarea identității se constituie într-un sistem, subiectiv şi obiectiv deopotrivă, de autoapărare împotriva a ceea ce se consideră *amenințare privativă*. Tocmai din acest motiv, popoarele primitive care trăiau izolate nu şi-au pus niciodată problema *definirii identitare* până când nu s-au confruntat cu intruşi „diferiți" pe teritoriul lor.

De fapt, exact aceste deosebiri obiectivează presiunea şi amenințarea asupra propriei integrități, iar drept consecință, identitatea se proclamă mai acut în societățile amenințate, evidențiind ceea ce au ele specific în istorie – cum este cazul popoarelor latino-americane –, în timp ce la societățile exportatoare de sisteme culturale, cum sunt cea europeană şi, recent, cea a Statelor Unite ale Americii, definirea identității este un proces paşnic, aproape implicit. Aşa cum spunea T. S. Eliot, presiunea exercitată este univocă[14]: „Atunci când omul nu înțelege o altă persoană şi nu este posibil s-o ignore, el obişnuieşte să exercite o presiune inconştientă asupra celuilalt pentru a-l transforma în ceva care poate fi înțeles".

---

[13] V. Şcoala de la Tartu, mai ales Y. M. Lotman şi B. A. Ouspenski în Lotman, *Mythe – Nom – Culture*, în Travaux sur les systèmes de signes: École de Tartu; textes choisis et présentés par Y. M. Lotman et B. A. Ouspenski, (traduits du russe par Anne Zouboff), Bruxelles: Éditions Complexe, 1976, pp. 18-39. (Original: 1973).

[14] T. S. Eliot, *Notes Toward Definition Of Culture* (1948), cons. în trad. span., Barcelona, Bruguera,1983, p. 93.

Capitolul 5

Între Orient şi Occident

Considerăm oportună prezenta comparaţie nu dintr-un exces derivat din spiritul românesc, sugerat sau ilustrat adesea în pagini de istorie şi literatură în postura de punct aflat la confluenţa civilizaţiilor, ci mai mult, datorită faptului că respectiva pendulare spaţială ne va ajuta să situăm mai bine în modernitate antropocentrismul european.

Iniţial, aşa cum observa Mircea Eliade, Occidentul a însemnat o *noţiune pur geografică*, în timp ce Orientul era asimilat Islamului ca o *noţiune pur religioasă*[1]. În mod evident, acestor concepte li se adaugă treptat altele, precum constantele culturale, geopolitice, literare, determinând opoziţii complexe. Un exemplu în acest sens îl constituie axa Est-Vest peste care cade perpendicular cea Nord-Sud, ambele cu conotaţiile de rigoare.

Aceste limitări sau încercuiri iau ca punct de referinţă Europa, iar în funcţie de perioada istorică, sunt catalogate fie ca antinomice, fie ca spaţii posibile, în definiţii ce constituie însăşi tema preocupărilor de morfologie culturală.

În acest context, filosofii secolului al XIX-lea operează cu diverse tipologii preferenţiale, destul de rigide. Odată cu începuturile secolului al XX-lea, teza lui Spengler despre culturile „statice", circumscrise simbolurilor spaţiale închise, aşa cum le-am descris în titlul anterior, sau cea a „modelelor funcţionale" descrise în *A Study of History* a lui Toynbee[2], sunt ajustate considerabil, iar antinomia înclină înspre unul dintre poli, fie exacerbând tradiţia mistico-esoterică a Orientului Îndepărtat, fie înspre

[1] Citat de M. Muthu, *op. cit*, p. 42.

[2] Arnold Toynbee, *A Study of History (1934-1961)* în trad. lui Dan A. Lăzărescu, *Studiu asupra Istoriei*, Humanitas, 2 vol., 1997.

favorizarea Occidentului. Cele două conflagrații mondiale nu sunt decât motivul care declanşează procesul de redescoperire a structurilor mentale din culturile islamică, indiană şi chineză, însă aprofundează totodată moştenirile eline în partea occidentală.

Aşadar, ***europocentrismul*** sau mai exact, occidentalocentrismul se naşte din comparația cu Orientul, insistând mai mult pe opoziții decât pe un nucleu comun, fapt ce dezavantajează clar punctul estic, uitând că „Aristotel, Sf. Thomas, Dante sau Meister Eckhart fac parte dintr-o tradiție metafizică la care Orientul participă şi astăzi" (Mircea Eliade). Pe de altă parte, observăm intenția de a sintetiza antinomia în conceptualizarea a doi termeni, pe raportul cărora se structurează fiecare teorie: *apolinic (finit)* – *faustic (infinit)* la O. Spengler; *ştiință sacră – ştiință profană* la R. Guénon, unul dintre susținătorii metafizicii extrem-orientale; Orientul „mai contemplativ" – Occidentul „mai practic" după S. Bulgakov, *eternul – istoricul*, pentru C. Noica; cârmuire despotică – individualism politic la N. Iorga[3] ş.a.m.d.

Deducem de aici importanța acordată teoriilor europene referitoare la complexa chestiune a filosofiei şi morfologiei culturii. Nu suntem în măsură să susținem acelaşi lucru despre teoriile orientale, contribuțiile fiind extrem de diversificate şi puțin accesibile. În ceea ce ne priveşte ne raliem opiniei formulate de Mircea Muthu care evită definițiile tranşante şi limitative: „Spațial vorbind, înțelegem prin Occident culturile europene originale şi cele transplantate în continentul Americii, iar din punct de vedere spiritual Occidentul este reductibil la matricea greco-latină, la care s-a adăugat, simbiotic adesea, ideologia creştinismului. Despre Orient ar fi probabil mai corect să se vorbească într-o dublă accepțiune: aceea clasică, vizând culturi ce s-au cristalizat dependent de Europa (chineză ori hindusă) şi ipostaza, restrictivă, într-un fel, a culturilor de impact direct (islamică) şi secular cu Europa"[4].

[3] V. M. Muthu, *Dinspre Sud-Est*, p. 43 şi urm.
[4] *Ibidem.*

Tot acelaşi autor îl citează pe Nicolae Iorga care îşi declară fascinația față de confluențele Asiei şi Europei în spații precum Peninsula Iberică din secolul al VIII-lea sau teritoriile de frontieră naturală a Munților Urali. Limitările se contopesc în secolul XX, pentru că tabloul sinoptic se complică, adăugând mereu noi repere ale mentalităților, istoricității, antropocentrismului etc. În loc de concluzii, menționăm următoarele trei observații:

a) Coroborând cele de mai sus, se poate afirma că există o viziune a Occidentului şi Orientului ca unități de sine stătătoare ce propun modele universale şi au finalitatea antinomică (Spengler, Toynbee, Blaga) în cazul structurării celor două zone conform „configurațiilor spațiale" (Noica), deduse din digresiunile istorico-filosofice:

> „Marile sisteme din secolul XX pun în balanță, urmând parcă sugestiilor lui Hegel din „Filosofia istoriei", antropocentrismul european, cu radicalul său elen, cu viziunea cosmocentrică ce impregnează, la amplitudini diferite, culturile din Extremul Orient, Orientul Mijlociu şi Orientul Apropiat."[5]

Cu alte cuvinte, cele două spirite se întrepătrund reciproc şi se susțin vii în dihotomia cosmică, unul prin antropocentrism, altul prin imanentism.

b) De asemenea, să nu uităm de criza europeană dinainte de jumătatea secolului XX, manifestată printr-o stagnare europeană, pe care Anton Dumitriu în studiul său *Orient şi Occident* (Bucureşti, 1943), o pune pe seama atâtor utopii ce denotă imperfecțiunea realității şi evadarea într-un spațiu şi timp veşnic[6]. Astfel, Occidentul este mai mult preocupat de umanitate şi veşnicia sa, în timp ce Orientul caută adevărurile absolute şi *Omul* dincolo de devenirea sa iluzorie. În acest sens, Constantin Noica evidențiază la fel utopiile, ca o constantă a culturilor, în special în epoca modernă:

> „Culturile – s-ar putea spune – se ivesc din vârtejul comunităților. Spre a da o consistență ideală, adică până la un punct formală, unor asemenea învârtejiri istorice (dincolo de orânduirile impuse de tirani sau de constituțiile trecătoare ale câte unei comunități), oamenii au închipuit, probabil întotdeauna, dar mai ales în timpurile moderne de la Thomas

[5] *Ibidem.*

[6] Autorul detaliază aceste aspecte în *Culturi eleatice şi culturi heracleitice*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987.

> Morus încoace, tot felul de utopii. Ar putea chiar exista ispita de a înfăţişa o morfologie a culturilor pe temeiul analizei adâncite a feluritelor utopii. Numai că „toate utopiile se petrec pe o insulă“, cum s-a spus, iar această desprindere a lor de spaţiul real le scoate la fel de bine din rotirea sau curgerea timpului istoric”[7].

Fără a vedea staţionar spaţialitatea, conchidem că identitatea occidentală evoluează mai mult pe orizontală, iar cea orientală pe verticală, trunchiul lor simbiotic fiind reprezentat înainte şi după *ruptură*[8] de o multitudine de posibilităţi de comunicare. Cele două sisteme au în comun circumscrierea şi ordonarea în spaţiu – obsesie caracteristică mai mult europeanului şi concepţiei sale cosmocentrice – şi structura lor de „configuraţii culturale” deschise conexiunilor, vaselor comunicante, dialogului intercultural.

c) O ultimă observaţie pertinentă acestui subcapitol, cu toate că este doar secundară temei alese, se referă la nucleele oriental-occidentale ce coexistă în aşa-numitele *culturi minore* (Emil Cioran), cum este şi cultura română. Dacă Lucian Blaga, Anton Dumitriu sau Constantin Noica regăsesc prin argumente personale, *eternul şi istoricul* coabitând armonios în istoria şi imaginarul românesc, ca un pod peste cei doi poli, ce se traduc printr-o sinteză, mereu perfectibilă, a egalităţii culturii în faţa timpului, Emil Cioran percepe *instinctul istoric* ca o *hipertrofie a culturilor mari* (Egiptul, Grecia, Roma, Germania, Rusia şi Japonia) care propun lumi de valori concrete, în timp ce culturile mici sunt în afara eternităţii spirituale şi *condamnate* să-şi depăşească condiţia pentru fi salvate în timp:

> „Culturile mici n-au valoare decât în măsura în care încearcă să-şi înfrângă legea lor, să se descătuşeze dintr-o condamnare care le fixează în cămaşa de forţă a anonimatului”[9] şi respectiv,

---

[7] C. Noica, *Modelul cultural european* (1993): Cap. IX: Un Alt Înţeles Pentru Morfologia Culturilor. Morfologia culturii europene. V. http://dragosh.com/Constantin_Noica-Modelul_Cultural_European. html.

[8] „În lucrările culturii europene, care n-a aşteptat năvălirile barbare şi potolirea lor spre a se naşte, ci a crescut în Bizanţ aparent firesc din cultura greacă, în realitate însă printr-o ruptură categorică faţă de ea, numele cel nou a venit să schimbe nu numai cugetele, ci şi lumea toată, până la urmă” (Ibidem, Cap. X: Cultura europeană).

[9] Emil Cioran, „Tragedia culturilor mici” în *Schimbarea la faţă a României*, Bucureşti, Humanitas, 1990, ed. a VI-a, 2001, p. 8-9.

> „Culturile mari dispun până la hipertrofie de un instinct istoric, adică de o pornire nestăvilită de a-şi revărsa toate posibilitățile în mărginirea devenirii lor, de a-şi epuiza ultimele resurse în procesul existenței, de a nu rata niciun element din potențialul spiritului”[10].

Indiferent cum este abordat procesul hermeneutic, dinspre particular înspre general sau invers, întotdeauna factorii național, regional, continental sau global vor derula fascinante constante formale şi variabile explicabile spațial sau istoric. În cele din urmă, acestea se aglutinează proteic în dezbaterea generalizată a lumii secolului XX.

Atragem atenția că exemplificările vor aparține mai mult prozei, pentru motivul că imaginarul este una dintre cele mai bune diagnoze pentru psihologia şi cultura etnică a unui popor.

[10] *Ibidem*, p. 9.

Capitolul 6

America versus Europa

Prima necesitate esențială la care răspunde cultura este identitatea[1]: „Suntem cine suntem prin limba pe care o vorbim, moştenirea istorică, valorile, tradițiile şi obiceiurile pe care le împărtăşim, prin creația literară, artistică şi filosofică în care ne-am format. Cultura satisface nevoia de apartenență opusă singurătății (…), are rezonanțe afective puternice”[2]. Dincolo de latura individualității, s-a demonstrat existența a nenumărate idiosincrasii culturale ce scot la iveală diferențe, specificități, dar mai ales puncte comune, universale: „Ele s-au format şi se dezvoltă mai ales pe terenul delimitării de alte culturi, al separării şi chiar al refuzului confruntării. În ciuda sâmburelui universalist ascuns sub miezul originalității, ele se lasă cunoscute prin acestea din urmă”[3].

Da la bun început se naşte întrebarea: de ce s-au ales spre comparație două identități ce practic conviețuiesc într-o relație ambiguă, maternă, duplicitară şi rivală? Răspunsul rezidă, în primul rând, în abordarea plurală a diferitelor semnificații antinomice, locale şi universale, ce au circulat de-a lungul istoriei, şi respectiv, în încercarea de a reconcilia cele două identități culturale, promovând o dezbatere în favoarea diversității postmoderne.

Pe de altă parte, ne propunem să ilustrăm că, dincolo de mult uzatele diferențe între cele două spații reprezentative, există periferii şi conflicte în cadrul aceleiaşi unități geografice aparent omogene, divergențe întoarse în oglindă în continentul opus. Nu vom utiliza coordonata spațială ca factor

---

[1] Mircea Malița, *Zece mii de culturi, o singură civilizație spre geomodernitatea secolului XXI,* Ed. Nemira, Bucureşti, 1998, p. 37.

[2] M. Malița, *op. cit, p. 37.*

[3] *Ibidem.*

decisiv în definirea unei culturi decât în măsura pe care am apreciat-o necesară şi suficientă pentru a limita şi ulterior supune comparației mentalitățile, spiritele, concepțiile, imaginarul şi alte orizonturi ale inconştientului.

Cu toate acestea, s-a scris mult despre influența exercitată de bătrânul continent – adesea denumit generic *Occident* – asupra restului lumii. Unii susțin „tendința" aproape acaparatoare, manifestată până în secolul XIX inclusiv, de a suprapune istoria universală celei europene. Noțiunile de cultură, identitate şi istorie sunt intim legate între ele, dat fiind că Europa este cea care a inițiat *contactul* între regiuni şi culturi anterior izolate, în special în America, prin procese în lanț precum *descoperire, cucerire şi colonizare.*

De fapt, America „intră" în istoria universală doar în 1492 şi timp de aproximativ trei sute de ani poartă masca de satelit european. În tot acel timp, parametrii europeni erau singurele „certificate de istoricitate" prin care se putea concepe integrarea conform şablonului impus. În realitate, cum se întâmplă cu orice colonizare, aspectele dominante se transformă şi se confundă cu cele universale, fapt pentru care considerăm oportun să începem analiza noastră cu modelul cultural american.

6.1. Modelul cultural nord-american

Modelul cultural nord-american este asimilat ca fiind hegemonic şi neunivoc. În prezent el este foarte mediatizat, suportând presiunea modernității şi *mondenității culturale*, care erodează valorile culturale propriu-zise şi chiar marginalizează anumite aspecte. Cu siguranță, imaginea culturală americană este cel mai vândut produs cultural al secolului XX, pentru că şi-a asigurat performanța în aproape toate domeniile, precum şi excelența unor standarde. Totuşi, conceptul unei Americi (de Nord) culturale este deocamdată în formare, deoarece uneori mai persistă ideea conform căreia Statele Unite nu sunt decât o copie culturală a Europei luministe şi liberale[4].

---

[4] V. Marius Jucan, *Geneza culturală a modernității*, cons. în: http://idd.euro.ubbcluj. ro/interactiv/cursuri/MariusJucan/geneza-culturala/geneza-culturala. htm

Atât model al democrației, cât şi *jandarm al lumii*, sistemul american suscită cele mai contradictorii interpretări: unele surse îl consideră promotorul unui *imperialism cultural*, în timp ce altele îl contemplă ca adevăratul constructor al lumii postmoderne.

Din punctul de vedere al lui Marius Jucan – la care subscriem –, particularitatea modelului cultural american constă în legătura dintre dezideratele fundamentelor sale ideale şi *praxis*-ul vieții sociale, o simbioză între *idealismul* unei lumi ce se caracterizează prin imanență şi *politicile* care pun în viața reală o reformă într-o continuă optimizare.

Modernitatea este una dintre trăsăturile sale şi rezidă în felul în care este analizată chestiunea secularizării. Pornind de la un model teocratic, societatea americană a dezvoltat un model democratic modern, diferit de cel clasic atenian ori roman. Totuşi, în societatea americană, procesul de desăvârşire a democrației nu poate fi înțeles fără impactul cultural european al tradiției liberale, cea mai importantă fiind combinația dintre revoluția religioasă, protestantismul, revoluția politică – constituționalismul american – şi cea industrială. Statele Unite ale Americii poate fi privită ca singura țară în care revoluția a reuşit practic, fără să conducă ulterior la o dictatură personală, ori de grup. Esențial rămâne faptul că secularizarea societății americane nu este totală, aceasta fiind profund legată de mai multe tradiții religioase, de unde rezultă expansiunea multiculturalității, a ideii separației puterilor în stat, a genezei națiunii civice şi a trans-naționalității.

În aceeaşi ordine de idei, reținem că istoria formării societății americane a însemnat şi excluderea brutală a unei populații native, sau exploatarea prin instituția sclaviei a unei alte rase de proveniență tribală, aduse cu forța de pe continentul african. S-a cristalizat astfel *cultura Vestului şi a frontierei*, după unele teorii aceasta fiind de fapt americanizarea intrinsecă a Americii de Nord. Normalizarea s-a tradus prin de-tensionarea situațiilor conflictuale etnico-rasiale, în detrimentul altora, azi destul de discutabile, cum ar fi pluralismul, religia laică americană sau conceptul de non-discriminare numit *political correctness.*

Hegemonismul cultural american şi condiția **marginalității** culturale sunt cele două fațete ale aceleaşi chestiuni evidențiate de profesorul Jucan. Hegemonismul s-a instalat vizibil după cel de al doilea război mondial, constând în capacitatea societății americane de a arbitra conflicte internaționale, de a promova mai departe perceptele doctrinei Monroe. Fenomenul în sine nu s-a manifestat doar printr-o prezență economică şi militară, ci şi prin ceea ce s-a numit stilul de viață american, pragmatic, adică orientat spre acțiune şi capitalizare simbolică. Modelul american face din două deziderate filosofice iluministe: fericirea şi libertatea, un singur precept de drept al fiecărui individ modern. Pe deasupra, marginalitatea unui asemenea model s-ar explica din perspectiva singularității şi izolării sociale. America de Nord ar putea fi interpretată drept o Atlantidă modernă, o insulă a noutății, un centru radiant al experimentalismului modern şi postmodern, uneori fragil şi alteori puternic.

Curentele şi modelele literare s-au transformat identic, contribuind hotărâtor la consolidarea identității americane şi de asemenea, alimentând reflectări continue şi complexe asupra disputelor culturale acerbe.[5]

Considerăm că operele scrise în secolul al XIX-lea se pot numi *texte creatoare de identitate*, deoarece etapa lor de creație coincide cu procesul de formare şi emancipare a statelor naționale. Iar temele predilecte ale prozei din acea perioadă sunt tocmai socialul, politicul şi nonficționalul, din moment ce însăşi ficțiunea nu dispune încă de un teritoriu efectiv definit pentru a se inspira. În majoritatea operelor predomină efortul susținut de a înțelege condițiile, crizele şi inconvenientele occidentalității transferate Americii.

Henry James, scriitorul britanic născut în America, fiind preocupat de problema contrastelor între cele două continente, susținea acum un secol *că* „a fi american e sinonim cu a avea un destin sofisticat”. Astăzi s-ar putea

[5] De exemplu, romantismul părea să reliefeze spațiul american mai bine decât neoclasicismul hispanic, determinând naşterea termenilor de *națiune* (la începutul secolului XIX) şi *spirit național (Volkgeist)* precum şi expresii cu iz „local”; mai apoi, odată cu apariția realismului, naturalismului, modernismului, avangardei şi suprarealismului, s-a consolidat un autentic dialog cultural.

reitera afirmația, deşi anumite condiții au dispărut. Cel puțin începând cu anii ʼ50, America a reuşit să treacă peste sentimentul de *deposedare* literară şi senzația de a fi *expatriată* raportându-se la cultura europeană.

În prezent, peisajul este cu totul altfel, când facilitățile schimburilor şi comunicației determină o influență reciprocă notabilă între ficțiunea şi non-ficțiunea de pe întreg mapamondul.

Cu toate acestea, pe măsură ce noua *universalizare* – privită dincolo de parametrii tradiționali ai occidentalității – s-a instaurat, în studiile despre identitatea culturală au apărut revendicările[6] *à outrance* din orice domeniu. În acest proces recuperatoriu, ***diferențele*** au fost protagonistele principale, ajungând chiar să devină categorii absolute de individualizare a specificului național.

S-ar putea afirma fără exagerare că, identitatea culturală, în calitate de concept modern, se datorează culturii imaginilor (fie orale, scrise sau reale), purtate până la extincție şi regenerate precum hologramele la infinit în istoricitate, idee susținută, printre alții, de Lezama Lima[7]:

> „Imaginea este cauza secretă a istoriei [...] Într-un vas de lut purtăm o comoară, spun Evangheliile şi această comoară e captată de noi prin imaginea produsă şi forța posibilă pe care o transmite. Însă imaginea trebuie să fie aproape de moarte, suferind încordarea arcului în totalitatea ei enigmatică şi fascinantă [...] pentru ca respectiva posibilitate să capete sens şi să intre în vâltoarea istoriei".

6.2. Modelul cultural european

Există un model cultural european consacrat? Unii au văzut în modernizarea secolului XX un proces cultural european, alții au confirmat realitatea instabilă a unei Europe fragmentare, care se proiectează spre multiple orizonturi culturale. Scopul comparatist capătă aici un sens ontologic, dar răspunsul profesorului Marian Papahagi indică clar un demers flexibil, ce include atât Vestul cât şi Estul într-o grupare care se vrea armonică, înglobând respectivele diferențe:

---

[6] Încercarea de a actualiza, prin *diferențe cantitative* şi *reconversii calitative*, specificul regional sau național.

[7] José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad,* La Habana, Ed. Letras Cubanas,1981, p. 19.

> „Se vorbeşte azi mai mult ca oricând de Europa, un mit frumos revine şi pare să redevină realitate. Dar care Europă? Mi se pare că a răspunde la această întrebare este indispensabil şi că nu poate fi abordată problema unei "integrări culturale" europene, înainte de a o fi făcut în chipul cel mai explicit. Când suntem prost dispuşi, frustrările noastre ne împing sã credem că Occidentul şi-a construit splendida realitate de azi în parte şi datorită acestei divizări, senin acceptate în Vest, dramatic suportate în Est. Mai traumatic era însă pentru Estul european de mai ieri, să accepte definiția restrictivă a Europei, care pentru el făcea cât o excludere de facto. S-a descoperit apoi că nu numai aşa-numitul Est european, ci întreaga parte occidentală a imensului imperiu sovietic era Europa; şi noi țări, construite Dumnezeu ştie cum, renăscute, recusute, s-au înfățişat în prim plan"[8].

De fapt, istoria facilitează dovezile necesare prin care se poate evidenția, în perioade diferite şi în mai multe zone europene, o *conştiință a diferenței*. Chiar mai mult, s-a proclamat o statuare a superiorității acestei alterități, care a transformat conştiința modelului cultural european într-un fel de zid protector, ce îi izola pe cei ce se considerau în interiorul culturii, de cei care erau priviți drept barbari şi primitivi. Personal, atunci când analizăm formarea unui model cultural continental, nu ne referim în primul rând la coordonatele lui geografice. Ele contează desigur, din perspectiva descrierii unui spațiu, ca punct de sprijin dar nu total şi suficient pentru descrierea unor experiențe culturale şi determinarea sensului acțiunii umane. Ca atare, indiferent de actualitatea unui anumit model cultural european, el trebuie să apară distinct prin formele sale de organizare, iar dintre acestea, pentru cazul Europei, ni se pare semnificativ cel construit pe relația dintre dimensiunea locală şi cea continentală. Menționăm aici că inclusiv diferențele regionale, între central şi estic sau vestic marchează diferențe de structură şi mentalități la nivelul formelor europene.

Conştiința unei unități culturale ce depăşeşte granițele localului i-a fost inoculată Europei, fie prin intermediul unor imperii – napoleonian,

[8] Marian Papahagi, *Insula scufundată: cultura română modernă şi Europa* (traducere din italiană; Delia Morar, Ana Maria Vaida) în Echinox, nr. 1-2-3/1999; v. http://lett. ubbcluj. ro/ ~echinox/arhiva/1999. html.

habsburgic etc. –, fie prin cel al unor frontiere ecumenice, ambele forme fiind instituții de marcă ale culturii europene. Relația dintre local şi regional sau trans-local, centru şi periferie, urbanitate şi ruralitate au creat forme concrete prin care modelul cultural european se distinge de celelalte modele sincrone. O asemenea relație, subsumabilă celei dintre unu şi multiplu (foarte asemănătoare celei propuse de C. Noica amintite în acelaşi capitol) indică faptul că modelul cultural european este extensibil şi adoptă strategii ca atare[9]. Derivă de aici o primă caracteristică a culturii europene şi anume importanța acordată **rațiunii,** măsurii şi deschiderii calculate spre lumea înconjurătoare, fapt ce conduce înspre raportări obiective permanente.

O a doua trăsătură a modelului european general este **experimentalismul**, prin transformări şi evoluții succesive. Drept consecință, raționalizările şi reducțiile culturale au structurat modelul spre o unitate, dezirabil organică, dintre teorie şi practică, spre găsirea unui sens integrator al umanității în univers. Totodată, modelul cultural european s-a cristalizat pe practicile sale religioase, economice, militare, administrative, care erau adiacente unei cauze şi unui sens al acțiunii, ce au implicat adesea rupturi ale tradiției[10] şi inovații culturale.

O altă caracteristică, de data aceasta comună şi altor modele este **pluralismul**, explicat prin mentalitatea colectivă ca fiind o expresie a momentelor de conştiință ce ilustrează în fiecare epocă reprezentările lumii şi care exercită tacit sau fățiş presiuni, influențe, mişcări sociale (diversitate religioasă, mituri, mode). În cazul Europei, în cuvintele aceluiaşi analist, Fernand Braudel, mentalitatea colectivă este departe de a se fi construit pe un fond comun, ci „prezintă o varietate infinită de caracteristic comune".

Un alt aspect adus în lumină este acela al **continuității**, pus pe seama trecerii timpului istoric care este învins de un model cultural extrem de

[9] În acest sens, chiar şi integrarea europeană se supune aceloraşi reguli ale strategiei politico-economice şi sociale, în contextul diferit al secolului al XXI-lea.

[10] Aceste rupturi s-au manifestat uneori în formele violente ale unor revoluții care caracterizează mai cu seamă cultura modernă a societății capitaliste europene. V. Fernand Braudel, *Grammaire des Civilisations,* Paris, Arthaud-Flammarion, 1987.

solid, în contraponderea ideii tragice de autodistrugere întâlnită la Spengler, combătută de altfel de Blaga sau Noica:

> „În asemenea elemente, ca tot atâtea valori şi unităţi sintetice, culturile eliberate de tutela naturii încep a gândi, a vorbi, şi a sta de vorbă cu zeii. Dar le trebuie timp ca să ajungă până la ei, nu atât un timp al extazului sau un timp pur, al desfăşurărilor logice, ci timpul real, timpul istoric. Să se poată înfrânge timpul cu el cu tot? Cultura europeană a arătat că se poate. Cine nu cunoaşte lecţia culturii europene se precipită în nefiinţa sau în marele somn al Timpului"[11].

O ultimă accepţiune a *europenismului,* asupra căreia atragem atenţia, este evidenţiată de Ştefan Borbély şi se susţine pe ideea unui comparativism implicit referitor la **afirmarea identităţii prin opoziţie**, de unde rezultă o dublă oglindire ontologică a modelului european:

> „Pentru a înţelege spiritul european, trebuie să detectezi ceea ce acesta neagă, şi abia ulterior ceea ce afirmă; trebuie să sesizezi linia de falie, în virtutea căreia occidentalul (căci în ultimă instanţă despre el este vorba, ca tip uman şi de civilizaţie) aşterne în cele din urmă oglinda neantului în faţa lui însuşi, pentru a desprinde din reflexele estompate ale acesteia contururile propriei sale existenţe"[12].

6.3. Modelul cultural latino-american

Teoriile prezentate până acum par aplicabile, cel puţin teoretic, acestui model, deoarece din punctul de vedere european şi nord-american, America Latină continuă să fie o *imagine întoarsă,* deformată a celor două continente, revelând un spaţiu unde toate normele, regulile, directivele occidentale par mai difuze sau flexibile. Dată fiind această oglindire incompletă, europeanul, ibericul, indianul, afro-americanul care populează teritoriile amalgamate latino-americane, împreună cu toate coordonatele carteziene, pozitiviste, pragmatice şi utilitare, dau impresia unor nisipuri mişcătoare, fapt ce afectează temporar demersul raţional şi disciplinat, ascunzând ficţiuni curioase şi pasionante, dar şi identităţi recognoscibile.

---

[11] C. Noica, *Modelul cultural european,* 1993, Cap. XVIII.

[12] Ştefan Borbély, *Visul lupului de stepă. Eseuri,* Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1999, pp. 205-206.

Printr-o comparație alegorică cu *Furtuna* lui Shakespeare, ***descoperirea*** şi ***colonizarea*** Americii au fost episoade traumatice, în care s-au înfruntat: *Prospero*, o Europă purtată de dorințe de europenizare a tărâmurilor şi popoarelor altei lumi; *Ariel*, intelectualul, povestaş al istoriei, ale văzutelor şi nevăzutelor, bunelor şi relelor; şi respectiv *Caliban*, primitivul, cel ce se metamorfozează în canibal. Treptat însă, acesta din urmă devine o provocare. Astfel, el recunoaşte că Prospero şi Ariel l-au învățat limba lor şi le mulțumeşte spunându-le că va şti întotdeauna *cum să blesteme*, atitudine îngrijorătoare pentru Prospero care mărturiseşte: „avem nevoie de prezență de spirit, să fim pregătiți atunci când ne va surprinde Caliban"[13]. O asemenea paradigmă despre definirea Noii Lumi proiectează diferența semantică între *a descoperi* şi *a inventa*. Rezumând, **descoperirea** constă în a reuşi evidențierea a ceva necunoscut, îndepărtat sau ascuns, care există într-un anume loc şi timp; **invenția** înseamnă a reuni elementele naturale şi artificiale, compunând o realitate specifică cu sens, dar care înainte nu exista[14].

Este adevărat că literatura a reuşit să aprofundeze perceperea realității acestui nou tărâm descoperit şi inventat, adesea la nivel ficțional, mai mult decât un tratat de antropologie sau sociologie – a reliefat Octavio Paz –. Dacă luăm ca punct de referință cuvintele lui Ezequiel Martínez Estrada[15]: *sunt cărți care desăvârşesc popoare*, exemplul său paradigmatic fiind Biblia, text la care s-ar putea adăuga cu prisosință, *Iliada* homerică, *Quijote*-le lui Cervantes, operele lui Shakespeare, Balzac, Dostoievski sau Joyce, pentru a-i cita numai pe câțiva autori universali; dacă proiectăm în oglindă America, cu siguranță ar apărea nume precum: José Hernández, Miguel Angel

---

[13] Richard Morse, *El espejo de Próspero (Un studio de dialéctica sobre el Nuevo Mundo) Ciudad de Mexico,* Siglo XXI Editores,1982, p. 7-8 şi 169.

[14] *a descoperi* – a găsi un lucru căutat, necunoscut sau ascuns; a afla; a pătrunde o taină, un mister. – Lat. disco(o)perire (DEX '98, http://dexonline. ro).
a inventa – a crea, a născoci ceva nou care nu a existat până atunci, a imagina pentru prima dată; Din fr. Inventer (DEX '98, http://dexonline. ro).

[15] Ezequiel Martínez Estrada, *Los hombres y los libros,* eseu inclus în *En torno a Kafka y otros ensayos,* Barcelona, Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 160, citat de Fernando Ainsa, *op. cit*, p. 24.

Asturias, García Márquez, Borges, Hemingway, Faulkner, Juan Rulfo, Rubén Darío şi alţii din aceeaşi constelaţie de seamă, ale căror opere au multiplicat orizonturile americane înspre *universal*.

În schimb, formele obişnuite, adică cele comune de manifestare culturală care nu aparţin personalităţilor exemplare, prin simplul fapt că erau „diferite", au primit apelativul de *exotice* şi uneori *marginale. Cazul american* s-a reliefat înainte de secolul XX prin oscilarea între cele mai diverse atitudini: subevaluare, compătimire, paternalism cultural, admiraţia pentru *fantasticul american* sau aşa-numita *viziune humboldtiană* definită de Germán Carrera Damas[16]:

> „Nevoia ştiinţei europene de a explica America, dar fără a lua în considerare maniera prin care America se explică pe sine însăşi, obligând-o să folosească un limbaj „occidental" pentru a se face înţeleasă, dar mai ales pentru a fi „acceptată" în contextul internaţional".

Trebuie subliniat faptul că această mentalitate eurocentristă a fost un privilegiu al metropolelor Occidentului şi o defavoare a ţărilor latino-americane, care au avut adesea sentimentul că trăiesc undeva *într-o cultură a Balcanilor*, aşa cum amintea Carlos Fuentes. În cadrul acestei perspective *marginale* apar foarte clar diferenţele între creaţiile culturale, sociale şi ştiinţifice hispanice şi respectiv, acelea europene şi nord-americane. De asemenea, nu lipsesc proiecţiile pesimiste şi sceptice cu privire la crearea unor frâne continue de stopare a evoluţiei istoriei hispanice.

În aceeaşi ordine de idei, sub panorama istoriei, lovituri de stat, perioade de instabilitate şi crize economico-sociale, contrarevoluţii şi dictaturi au anulat sau cel puţin limitat într-o mare măsură ambiţiile cultural-artistice şi cuceririle sociale latino-americane. În romanul lui Gabriel García Márquez: *Generalul şi labirintul său,* exemplul este perfect ilustrat:

---

[16] Germán Carrera Damas, "Por una visión no occidentalizada de América Latina", Conferinţă susţinută la Congresul *Geocultural visions of the world*, University of Cambridge, 29. III. –2. IV. 1982, citat de Fernando Ainsa, *op. cit,* p. 47.

> „Era sfârşitul. Generalul Simón Jóse Antonio al Sfintei Treimi Bolívar şi Palacios îşi dădea sufletul. Răpise dominației spaniole un imperiu de cinci ori mai întins decât Europa, dusese războaie timp de douăzeci de ani pentru a-l menține liber şi unit, îl condusese cu mână forte până în ultima săptămână, dar acum când îi suna ceasul nu avea nici măcar consolarea de a se fi făcut crezut... [...] „Nu sunt spaniolii, ci propria noastră lipsă de unitate cea care ne-a dus din noua la pierzanie" spuse. Vorbind despre măreție, bogățiile şi talentele Americii, repetă de mai multe ori: „Suntem o neînsemnată specie umană. [...] America este neguvernabilă [...], țara aceasta va cădea fără cruțare în mâinile mulțimii ca să treacă după aceea pe seama tiranilor neînsemnați de toate rasele şi culorile" "[17].

Literatura a reliefat cu un oarecare patetism aceste contradicții ale identității latino-americane, în special în zona Río de la Plata, Mexic, Chile şi Venezuela, regiuni cu un însemnat număr de emigranți. În acelaşi timp, proza hispanică a manifestat adesea un interes deosebit pentru recunoaşterea venită din partea culturii occidentale. Cu toate acestea, încă pentru multă vreme, Europa a continuat să ofere aşa-numitele *credite de americanitate* numai acelor opere a căror identitate se mulează pe un anumit tip de exotism sau folclorism aprioric.

Astfel create respectivele şabloane de apreciere, narativa lui G. G. Márquez se înfățişează sub ochii criticului european drept „mai hispano-americană" decât aceea a lui Juan Carlos Onetti, iar a acestuia din urmă, mai argentiniano-uruguayană decât proza lui J. L. Borges. *Contrario sensu,* Borges este cel mai occidental şi cel „mai universal" dintre toți trei. Un alt cadru al acestei viziuni integratoare implică formulele stereotipe cum ar fi Lezama Lima – un *Proust de la tropice* –, Leopoldo Marechal – *Joyce-ul argentinian* –, Macondo – satul imaginar al lui Márquez ca fiind *Yoknapatawpha*-ul *sudamerican* –.[18]

[17] Gabriel García Márquez, *El general y su laberinto, Buenos Aires*, Editorial Sudamericana, 5-a ed., 1989, pag. 44, 85 şi 229, în trad. rom *Generalul în labirintul său*, trad. Mihaela Dumitrescu, Bucureşti, RAO, 1996.

[18] Literatura hispano-americană abundă în acest tip de paralele, de multe ori făcute din comoditate jurnalistică pentru ca apoi să fie ridicate la rangul de categorii literare, însă nu în acestea rezidă „punctul nevralgic", ci în publicul american care a fost educat, sufocat, ghidat şi crescut conform scalei de valori europene.

Într-adevăr, apariția postmodernismului şi, implicit, a multiculturalismului, estompează considerabil toate aceste subiecte, preferându-se diversitatea şi diferențele în locul unității, evitându-se prin această manieră utilizarea excesivă a termenului *universal*.

Ca urmare, numai din reflectarea *imaginii şi* a *reversului* se poate contura o perspectivă complexă a ceea ce este într-adevăr identitatea culturală. Pentru hermeneutica pe care o vom aplica, preferăm senzația de adâncime şi deschidere dinamică în locul certitudinii unei definiții.

Deşi termenul de *identitate culturală* este de uz relativ recent, explicarea conceptului de *specific american* a constituit o preocupare constantă a ultimelor două secole. În funcție de epocile istorice, s-au definit noțiunile de cetățean *american* ca aparținând unui popor, *ideea de America* şi *americanitate,* respectiv *conştiința națională americană,* toate efecte ale unui proces de secularizare bine sedimentat. Drept consecință, conform perioadelor şi originalității de expresie a fiecărei țări s-a evidențiat din punct de vedere cultural specificul *criollo*[19]*, indigen, hispanic, european* sau *metis.* Scopul era de a atrage atenția lumii întregi asupra unei identități atât naționale, cât şi regionale sau continentale, prin trezirea aşa-numitului *panamericanism* inventat odată cu acerbele aluzii politice[20].

Un tablou sinoptic diferit, dar cu aceeaşi conotație, ce a însoțit fiecare etapă istorică în atâtea campanii publicitare şi discursuri politice, ne permite să urmărim o recurență aproape obsesivă a unei terminologii ce a insistat în a *revendica trecutul*, a *combate ideile străine*, *a evita orice fel de înstrăinări* şi a întrezări cea mai mică umbră de *imperialism cultural* în spatele oricărei influențe. Unii analişti au afirmat că istoria Americii Latine, incluzând insulele şi partea continentală din America de Nord, reprezintă un capitol al *occidentalizării* lumii, viziune care pare mai mult încercare de

[19] În spaniolă: fiu de european, dar născut în America Latină.

[20] Implicațiile politice şi ideologice ale multor concepte sunt inevitabile, chiar dacă nu sunt scopul acestui studiu. De fapt, fiecare doctrină de gândire are polemicile şi accepțiunile oficiale ale termenilor. Astfel, *panamericanismul* îi aparține preşedintelui Wilson (1912-1920) care pretindea să justifice, folosindu-se de o falsă filosofie, o hegemonie emisferică.

consolare şi subterfugiu, decât un curent dominant; mai mult, poate că singura impunere a constituit-o **religia catolică** ce şi-a găsit un teren chiar mai fertil decât cel european, fapt pentru care nu putem fi de acord cu o atare teorie. Nici măcar în literatură nu se poate afirma că are loc o „repatriere" a valorilor, ci dimpotrivă o valorificare fertilă a unor experiențe eventual europene, dar şi acestea transfigurate şi reînnoite.

6.4. Corolar. Transculturalitate

Totodată, nu trebuie să ignorăm faptul că America, în general, a fost de la *descoperire*, un spațiu privilegiat unde s-au proiectat expectativele şi imaginarul celor care emigrau. Începând de la numele echivoc cu care a fost botezat continentul, *Indiile* dar mai ales *Lumea Nouă*[21], America, sau contra-imaginea Europei, a devenit Paradisul terestru, *El Dorado*, Țara promisă, o posibilă Atlantidă şi alte multe reprezentări visate ale epocii Renaşterii iremediabil pierdute. Prin simpla, dar benefica *terapie a depărtării* instaurată de Oceanul Atlantic, teritoriul american a adăpostit în mare parte utopiile viitorului, alternativele îndrăznețe, roade ale imaginarului colectiv kantian alungate din visul european. Exact diametral opus[22], se afla teoria tradiționalistă tradusă prin obsesia unora conform căreia America *trebuia* să urmeze tradiția occidentală şi nu propriul său drum.

Treptat, continentul s-a metamorfozat, cum era de altfel normal, prin refugiul „spiritului expulzat din Europa şi, în acelaşi timp, sinteza unificatoare între Orient şi Occident"[23], în patria simbiozelor şi pluralismului cultural. Înfruntându-ne acum cu criza postmodernă a secolului XXI, se impune interogația unde se vor îndrepta atâtea ambiții ale lumii? Deocamdată, atât spațiul cibernetic cât şi cel cosmic nu par să convingă îndeajuns.

---

[21] Noutate *şocantă* pe care nu a avut-o nicio altă regiune a planetei.

[22] Au existat întotdeauna reacții de respingere şi atracție, ceea ce creează o dublă axă de încrucişări, atât Nord- Sud, cât şi Est-Vest.

[23] Cuvintele îi aparțin lui Juan Larrea la sfârşitul Războiului Civil din Spania în *Rendición del espíritu*, (*Capitularea spiritului)*, Mexico, Ediciones Cuadernos Americanos, 1983, citat de Fernando Ainsa în *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Gredos, 1986, p. 51.

Cu toate acestea, conceptele antinomiilor şi respectiv cele ale mişcărilor pendulare – cel puțin în căutarea unui echilibru instabil – sunt fundamentale pentru orice tip de „supraviețuire" culturală, deoarece prin **atracție** se generează influențele şi numitorii comuni, iar prin **respingere** se creează diferențele între diversele grupuri, societăți, țări şi regiuni. În cazul celor două Americi, altfel spus la nord sau la sud de Río Grande se emit judecăți pozitive sau negative asupra aceloraşi chestiuni istorice sau culturale şi aceasta nu din rea voință, ci din cauza *altei ideologii* aplicate.

Interacțiunea ca tip de existență este o condiție *sine-qua-non* a istoriei culturii, mai ales din perspectivă modernă. Personal, considerăm că o cultură izolată, fără *interferențe*, se aseamănă cu Robinsonii fără Vineri şi astfel, „deposedați", au toate şansele să dispară în mod marginal şi enigmatic.

Dacă în mod tradițional societățile au răspândit ca idee de bază *stabilitatea fixării culturii*[24] prin configurarea miturilor şi comportamentelor, cultura actuală pare a fi contaminată de virtualități cu rolul de a sublima adevărul-realitate, ceea ce a fost numit pe drept cuvânt *imaginarul subversiv*, deoarece promovează mituri universale în oglindă[25].

În acelaşi fel, reflecțiile oricărui intelectual vor fi nevoite să accepte o gândire universală pe şablonul culturii globale, la fel cum Occidentul a renunțat la pretențiile sale ca viziunile-i propagate să fie mondiale. Această conştiință a universalității, globalității, – periculoasă, pentru că presupune o uniformizare aproape „obligatorie" pentru toate vârfurile culturale –, a câştigat teren şi adepți numai mulțumită posibilităților imense oferite în sfera comunicării.

Drept consecință, identitatea culturală depăşeşte abordarea exclusivă a *specificului* şi *originalului*. Oricum, datorită acestor intra şi inter-relații

---

[24] După Mircea Eliade, mitul este o realitate pe care trebuie să contăm nu numai ca imagine a trecutului, ci şi ca tehnică a omului modern folosită pentru a se reînnoi şi pentru a percepe eternitatea, în *Aspecte ale mitului*, trad. de Paul G. Dinopol, Bucureşti, Univers, 1978.

[25] Ainsa, Bertolo, Colombo, Craigh, Lanza şi alții, *L' imaginaire subversif,* Editions Noir, Lyon-Gèneve, 1982, p. 21.

creatoare, expresiile naționale se pot *compara* cu mai multă uşurință acum, dispunând de adevărate nuclee de fuziune.[26].

În prezent, asistăm la o incredibilă accelerare a comunicării ce determină interdependența complexă şi din ce în ce mai mare a societăților şi regiunilor, care sfârşesc prin *a se înțelege* reciproc în conformitate cu schema de valori ontologice proprii şi năzuința lor spre universalitate.

De fapt, cazurile de ***interacțiune culturală*** sunt foarte diverse şi fascinante, fiind obiectul şi istoriografiei moderne. **Celții** sunt un caz relevant ce au exercitat o influență culturală de o răspândire uluitoare, de la Insulele britanice la Peninsula Iberică şi de la Thesalia la Marea Neagră, ş.a. Exemplul reliefează o *difuzie aglutinantă şi omogenizatoare*, fără a eradica diferențele esențiale, acelaşi proces urmând să se repete câteva secole mai târziu cu civilizația spaniolă în America, făcând să comunice, pentru prima oară, regiuni care trăiseră complet izolate.

În situația Americii, trebuie menționat faptul că toate civilizațiile precolumbiene au marcat irevocabil culturile ce aveau să se formeze ulterior în diversitate. Este adevărat că legăturile foarte strânse rezultate în urma imperiului colonial şi comuniunea de limbă, religie şi tradiții le-au favorizat o albie comună[27], însă esențială rămâne *influența reciprocă*. Conchidem că într-adevăr culturile cele mai supuse influențelor sunt cele mai rezistente pentru că nu se sinucid în prezența „necunoscutului"[28], aşa cum s-a întâmplat cu civilizația maya, considerată prea-timpurie pentru a se putea menține în istorie.

Drept corolar, caracteristica identității culturale americane prin excelență – cu toate că şi cea europeană deține cotele sale de participare însemnată – este *transculturalismul*, adică toate fenomenele care au loc atunci când două sau mai multe sisteme culturale intră în contact, producând schimbări

---

[26] Exemplele literaturii comparate, al studiilor culturale, de gen şi al sistemelor multietnice sunt notorii.

[27] A se vedea cazul Asiei pe timpul imperiului lui Alexandru cel Mare, cel care a revoluționat toată cultura clasică mulțumită noului sistem de relații interculturale.

[28] În teorie termenul este *şoc cultural*.

a căror intensitate poate să varieze în funcție de respectivele variabile luate în calcul.[29]

Cu privire la acest aspect, fenomenul invers este contra-transculturalismul, altfel spus, răspunsul violent al culturilor amenințate sau dominate care luptă să-şi restaureze miturile ancestrale sau figurile mesianice, anterioare culturii extreme, în încercarea restabilirii autenticității, percepute ca deteriorată, din cauza impactului din afară.

Procesul de identificare continuă a conştiinței unora, înțelegând prin aceştia indivizi, societăți, culturi se dezvoltă şi se perfecționează mereu la limita contrapunctului cu ceilalți, diferiți şi eterogeni, într-un cuvânt, cu ***alteritatea***.

> „Astfel precum cunoaşterea sinelui se realizează prin intermediul celorlalți (prin iubire şi ură, prin acceptarea şi respingerea lor) şi esențele naționale se întrezăresc la fel dintr-un periplu prin țări străine. [...]. Să fim liniştiți deci: nu există nimic în istorie care să fie total original nici complet autohton”. (Carlos Fuentes)

Intrinsec vorbind, identitatea ca atare, individul suficient sieşi, sunt doar forme episodice sau imaginare; sau, în caz contrar, sunt forme ale singurătății. Dar atât singurătatea cât şi diversitatea devin necesare, pentru că fiecare epocă şi cultură au un grad diferit de tensiune internă şi externă. Critica, istoria, literatura şi filosofia sunt cele care *se acordă* cu sensibilitatea momentului din care creează şi analizează. În acest sens a precizat foarte bine Alfred N. Whitehead:

> „Pentru ca odiseea spiritului uman să fie dotată cu stimulente şi baze materiale, este esențial ca între comunitățile sociale să existe diversificare. Alte națiuni cu obiceiuri diferite nu sunt considerate duşmani: sunt cadouri din cer. Omul are nevoie ca vecinii săi să fie suficient de asemănători

[29] Cuvântul echivalent în engleză, folosit de altfel şi în franceză, este *acculturation,* ce a avut până acum o conotație negativă în America Latină, apropiată de noțiunea de „deculturalizare". De asemenea, schimbările ce s-au produs la înfruntarea dintre mai multe culturi au determinat un amalgam de elemente contigue, reciproc interpretate şi clasificate drept negative sau pozitive, a căror descriere nu o să o detaliem aici: adaptarea, integrarea, sincretismul cultural etc.

> pentru a se simți înțeles, suficient de diferiți pentru a-i atrage atenția şi suficient de importanți pentru a-i trezi admirația”[30].

Este vorba de o reconciliere permanentă şi o întâlnire reală dintre autohton şi universal, printr-o atitudine dinamică şi matură, aşa cum a făcut-o, poate pentru prima dată, literatura. Nu am dorit decât să semnalăm numitorii comuni care declanşează acest fapt: schimburi, căutări, contradicții, *leit-motive*. O întâlnire care dacă nu se produce acum, nu se poate realiza viitorul. „Se observă – scria Karl Marx într-o scrisoare – că de foarte mult timp lumea are visul – nostalgia, am adăuga noi – unui lucru pe care trebuie doar să-l conştientizeze pentru a-l avea cu-adevărat”. Vise, nostalgii a avut nenumărate omul european, american sau sud-american, dar are oare conştiința necesară pentru a le deține în realitate?

[30] Alfred N. Whitehead, *Science and the Modern World* (1925), Free Press (Simon & Schuster), 1997, cons. în: http://en. wikiquote. org/wiki/Alfred_North_Whitehead.

Capitolul 7

Mitul. Sisteme de mitologizare

Sensibilitatea şi receptivitatea umană, în special cea manifestată în literatură, are ca trăsătură definitorie imaginarul, în calitate de punte de lansare pentru spațiile posibile, compensatoare şi nelimitate. Utopii, alterități, practici oculte sau personaje providențiale, sunt toate dovada unor persistențe a structurilor, temelor, motivelor, re-elaborării şi reconsiderării lor în istorie şi cultură, având adesea o semnificație universală sau mitică. Dincolo de neliniştile şi încercările de a crea o realitate de calibru superior față de lumea reală, speranța dincolo de moarte şi eterna căutare a descifrării originilor şi sensului lume, au dat naştere la afirmarea altor spații şi timpi, la arhetipuri, religii, sisteme, ficțiuni literare sau ipoteze ştiințifice.

Mitul este termenul cel mai utilizat pentru a ne referi la *tangenta* dintre imaginar şi real, fiind prezent în mai toate treptele existenței, fie sacru fie desacralizat; astfel că până şi mitul modern se sedimentează pe şablonul mitului tradițional: ca structură formală, apare frecvent în povestire, combinând istorii reale sau fictive, cu sau fără intervenția forțelor supranaturale, propunând semnificații din cele mai diverse.

Cu toate acestea, se impune un studiu etimologic şi cultural al accepțiunii polisemantice a mitului. Dicționarul limbii spaniole[1] înregistrează ca prim sens următoarele: „Narațiune miraculoasă situată în afara timpului istoric, ai cărei protagonişti sunt personaje divine sau eroi. Adesea, prin mit se interpretează originea lumii şi marile evenimente ale umanității”; în versiunile anterioare erau consemnate şi sinonimele „fabulă, ficțiune alegorică, în special în domeniul religios”.

---

[1] *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, 2001, v. *mito*.

Etimologic, cuvântul mit provine din termenul grecesc *mythos*, care face aluzie la concepte precum *cuvânt, discurs, narațiune*, la fel ca termenul *logos*, chiar dacă între cele două concepte se instaurează o diferență importantă. Totuşi, pentru a putea înțelege mitul clasic (grecesc) este nevoie să renunțăm momentan la maniera modernă de a divide realul de ireal şi a ne apropia de percepția elenică a acestor limite.

Astfel, *mythos*-ul înseamnă povestea unei lumi sub forma unei explicații dramatice, fără analiză, iar *logos*-ul investeşte lumea cu puterea raționalului, abstractului, anatomizării structurilor constitutive. Din punctul de vedere al teoriei imaginarului, mythos-ul pare să acorde prioritate laturii afectivității, în timp ce logos-ul se ocupă de intelect. Oricum, nu trebuie neglijat faptul că amândouă interacționează şi sunt complementare, la fel ca orizonturile conştiente şi inconştiente ale psihicului uman. În aceeaşi ordine de idei, Lluís Duch susține că omul „se exprimă în acelaşi timp şi într-o formă nesperată, prin mythos şi logos, prin imagini şi concepte, procese imaginative şi procese abstracte”[2].

Merită reținute aceste comparații deoarece ele au constituit preocupările asidue ale multor filosofi, printre care îi cităm pe Fr. Nietzsche[3], E. Rohde[4], F. M. Cornford, printre alții. Este meritul primului dintre ei de a observa că în spatele aparentei armonii greceşti – condensată în termenul de *sophrosyne* –, se află aspectul irațional şi tenebros al naturii umane ce se apreciază la multe mituri clasice.

Pe lângă aceştia, Roger Caillois, analizând rolul mitului în mai multe culturi, subliniază faptul că, în majoritatea cazurilor, prezentările colective cu caracter mitic sunt manifestările singulare şi privilegiate din domeniul imaginației[5].

---

[2] Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura,* versión esp. de F. Babí i Poca y D. Cía. Lamana, Barcelona, Herder, 1998, p. 13.

[3] Printre multe opere ale sale, în *Die Geburt der Tragödie (*1872), *Naşterea Tragediei* trad. de Ion-Dobrogeanu Gherea şi Ion Herdan, Bucureşti, Meridiane, 1978, filosoful interpretează tragedia ca victoria grecilor asupra pesimismului datorită sintezei între spiritul apolinic al formei (reprezentat de artele plastice) şi entuziasmul dionisiac (simbolizat de muzică).

[4] Cf. Erwin Rohde, *Psyché. Seelenkult und Unsterblichkeistglaube der Griechen* cons. în trad. rom *Psyché.* Traducere şi cuvânt înainte de Mircea Popescu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1985.

[5] Roger Caillois, *Le mythe et l'homme,* Paris, Gallimard, 1938, p. 7.

Un alt autor, G. S. Kirk atrage atenția că nu există nicio definiție atotcuprinzătoare, o formulă universală care să explice ce este un mit; de asemenea, el susține ideea că miturile sunt dificil de interpretat, deoarece nu sunt abordabile dintr-o perspectivă rațională. Totuşi, bazându-ne pe fundamente didactico-metodologice, vom lua în considerare şi definiția propusă de C. García Gual pentru care mitul este „o povestire tradițională care se referă la o acțiune memorabilă şi exemplară a unor personaje extraordinare într-un timp îndepărtat dar important”[6]. Se poate afirma că nici această accepțiune nu este completă, deoarece nu include povestirile referitoare la zeități, miturile cosmogonice şi escatologice care încearcă, printre altele, să explice fenomene ale naturii din cultura antică prin narațiuni legendare.

Faptul cu care majoritatea teoreticienilor au fost de acord este mitul în ipostaza de povestire, sau, în interpretarea semiotică a lui Roland Barthes, ca *metalimbaj*, are un semnificant care desemnează un „limbaj obiect”, iar în calitate de semnificat trimite la un câmp semantic diferit: cel mitic. Alți exegeți precum Pierre Grimal sau Furio Jesi percep mitul drept o expresie a contemplării mistice a realității exprimate, însă cu o existență autonomă, având chiar o ştiință proprie, aspect destul de discutabil până în zilele noastre.

Pentru istoricul religiilor, Mircea Eliade, funcția mitului este de a dezvolta modele exemplare pentru principalele rituri şi activități umane. El atrage atenția asupra faptului că acest tip de limbaj reaşează şi fundamentează principiile morale, garantează autenticitatea ritualului şi, în acelaşi timp, oferă reguli de comportament pentru cotidianitate. În acest fel, departe de a fi o simplă fabulă, mitul include un *corpus* de noțiuni ce au întemeiat civilizația şi organizarea socială. Miturile s-au transmis din generație în generație integrate în *structuri ritualice*, primind astfel atributul de „tradiționale”; în forma lor originală orală, apoi în formă scrisă, fenomenul a dus la o transformare sau chiar ruptură de ceea ce semnificau ele în stadiu nescris.

---

[6] C. Garía Gual, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona, Montesinos, 1987, p. 12.

Într-adevăr, istoria umanității şi a fiecărei culturi în parte abundă în mituri, multe dintre povestiri devenind mituri propriu-zise sau cel puțin interpretabile ca atare. În acest sens, Lucian Blaga scria în *Orizont şi stil*: „Omul, pentru a scăpa din cleştele depresiunii, va imagina...un agent transcendent, înzestrat cu darul de a inversa sau de a restaura direcția timpului". Suntem de acord cu teoria blagiană ce proclamă faptul că singura cale de a crea ceva nou constă în a reuşi să pătrunzi, să dai un val la o parte, să despici un mister prin acele *viziuni plăsmuite*, care se cristalizează în mituri. Chiar dacă miturile aparțin totodată domeniului inconştientului sau în cuvintele Maestrului, *noos-ului abisal*, nu înseamnă că ne aflăm pe terenul purei relativități. Această relativitate determină construcția *matricei stilistice* şi poate fi încadrată prin enunțarea *categoriilor abisale* amintite la sfârşitul titlului I.

Mai mult, în *Geneza Metaforei Şi Sensul Culturii*[7], Blaga fixează o diferențiere solidă între mit, ficțiune, şi respectiv construcțiile filosofice şi ştiințifice ale cunoaşterii, detaşând mitul de ceilalți termeni prin clasificarea manierei de revelare a misterului: *semnificativă* (miturile au echivalent logic) şi *trans-semnificativă* (mituri fără echivalent logic)[8]. În continuare, filosoful reliefează diferențele care se instituie între mituri şi construcțiile ipotetice ale cunoaşterii filosofice şi ştiințifice, după cum urmează: a) spiritul mitologic e dependent în totalitate de **analogie,** fie ea chiar una maximă, imaginară, în timp ce spiritul ştiințific este mai rațional, pentru că încearcă explicarea acelei analogii sau transformarea ei în non-analogie şi invers; b) spiritul mitic operează cu elementele sensibilității concrete, integrate într-o viziune mai complexă, subordonată unor puteri invizibile ale inconştientului, însă spiritul ştiințific tinde să se substituie aparențelor prin promovarea unor altfel de structuri; c) viziunea mitică se bazează pe elemente ce reies din experiența trăită, *vitalizată* a omului, dar viziunea

[7] Lucian Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii* în *Trilogia culturii*, Bucureşti, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, 1944, pp. 357- 401.

[8] *Ibidem*, p. 379.

ştiinţifică înlocuieşte elementele lumii concrete cu altele *devitalizate*[9]; d) în ceea ce priveşte miturile trans-semnificative, autorul constată că acestea sunt miturile învăluite de mister, ce dezvăluie un sens ce nu poate fi convertit în termenii exacţi ai unei semnificaţii concrete şi prin exegeză forţată, mitul este transformat într-o alegorie[10]; altfel spus, ideea poate să reflecte sumar semnificaţia „materială" a unui mit (metoda fiind ştiinţifico-filosofică), însă ea nu poate să *redea trans-semnificaţia* inoculată metaforic de un mit. Poate aici rezidă substanţa *orizontului metafizic* a miturilor şi faptul că ele se perpetuează constant în timp, recreate adesea, în pofida încercărilor reducţioniste de a le explicita logic. Prin urmare, Blaga conchide prin a caracteriza miturile „ca încercări ale spiritului uman de a revela metaforic, analogic, şi în material de experienţă vitalizată, anume trans-semnificaţii. Miturile sunt plăsmuiri de intenţie revelatorie, şi întâiele mari manifestări ale unei culturi. În această calitate a lor ele vor purta întotdeauna pecetea unor determinante stilistice; ele vor fi modelate, interior, de categoriile abisale ale unui popor "[11].

Rezultă că implicit mitul în literatură a reuşit să se dăinuie datorită numeroaselor transformări, desacralizări, remitizări şi fuziuni cu limbajul cultural şi folclorul. Explicaţia rezidă într-un singur lucru: omul a avut întotdeauna nevoie de mit, pentru a recupera o lume imaginară şi miraculoasă, pentru a-şi da unele răspunsuri despre viaţă şi creaţie, dincolo de semnificaţiile logice, raţionale, limitate şi de suprafaţă, dintr-un impuls religios, mistic, literar sau de pură transfigurare, pentru a fixa în timp efemerul sau, citându-l pe Freud, pentru a exorciza retoric *spaima originilor*.

---

[9] Lucian Blaga îl combate astfel pe Ernest Cassirer şi a sa *Philosophie der symbolischen Formen*, în care gândirea mitică este definită unilateral prin deformările de structură ce intervin în spiritualitatea umană ca urmare a ideii de putere şi a magismului. Ori, puterea şi magismul, chiar dacă se regăsesc în multe mitologii, am onbservat în titlul I că ele nu există neapărat în simbioză, miticul fiind posibil şi fără magic. (V. şi *op. cit*., p. 386).

[10] Este exemplificată aici teoria lui Jung şi a adepţilor săi care susţin că „miturile sunt expresii simbolice, reductibile la amintiri embriologice şi infantile, la experienţe subconştiente şi la visurile colective ale popoarelor" (*op. cit*, p. 388). Unul dintre nenumăratele exemple, mitul paradisului (Adam şi Eva) ar simboliza existenţa intrauterină a fiecărui om, ceea ce *demitizează* mitul în favoarea unei alegorii banale, opinie la care nu ne raliem.

[11] L. Blaga, *op. cit*, p. 392.

Pentru a putea studia amănunțit care sunt aceste mitologizări moderne, trebuie analizate principalele momente ale mitologiei şi gândirii mitice, precum şi tendințele de *mitificare* în secolul XX.

7.1. Teorii ale mitului în secolul XX

Din perspectiva culturală a secolului al XX-lea, mitul s-a dovedit a fi o formă de elan creator, de înnoire şi totodată de moştenire arhaică ce răzbate din timpuri primitive, dar care se constituie într-o unitate sincretică mai mult sau mai puțin dominantă într-o anumită societate.

Sigur, referindu-ne la popoarele primitive, putem afirma că atunci miturile aparţineau unei creaţii inconştiente, simbolizând credințe, structuri ritualice şi reprezentări ale lumii înconjurătoare, sau în termeni blagieni, *pure experiențe vitalizate*. Diferențierea miturilor are loc pe măsura diversificării sentimentelor religioase şi a încercărilor din ce în ce mai curajoase de a explica originea vieții pe pământ.

După cum sublinia Mircea Eliade în *Aspecte ale mitului*[12], întâmplările şi conexiunile faptice legate de mit sunt percepute ca viabile şi adevărate, cunoaşterea în sine presupunând un ritual, o ceremonie, iar nararea mitului sau reiterarea sa înseamnă retrăirea timpului şi spațiului mitic, reactualizarea în univers a unui fapt nou şi semnificativ ce aparține unei culturi.

Dacă în secolele anterioare mitul era doar o descriere naivă a forțelor naturii inexplicabile sau o povestire cu eroi arhaici specific unei culturi, secolul XX diversifică profund teoriile mitului, fie şi numai sub aspecte unilaterale.

Astfel, James George Frazer, autorul unui studiu de folclor, religie şi magism comparat, *Creanga de aur*[13], introduce paralelismul între ritualuri şi credințe, superstiții şi tabu observate la culturile primitive şi creştinism. În concepția sa, există trei mari etape ale evoluției umane spirituale: una

---

[12] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului,* în româneşte de Paul G. Dinopol, Bucureşti, Univers,1978.

[13] James George Frazer, *The Golden Bough (1890), Creanga de aur,* Traducere: Octavian Nistor, note de Gabriela Duda, Bucureşti, Minerva, 1980.

magică, alta religioasă şi una ştiinţifică. În prima fază, a fost evidenţiată o falsă cauzalitate între ritualuri şi fenomenele naturii; în ipoteza în care anumite obiceiuri persistau în timp, ele erau interpretate conform gândirii dominante arhaice. Deşi teza sa a fost contestată cu argumente susţinute de Lévi-Strauss, la acea vreme a avut un impact asupra psihologiei şi literaturii, unii dintre scriitorii influenţaţi fiind T. S. Eliot, D. H. Lawrence sau chiar unele pasaje din James Joyce sau W. B. Yeats.

De fapt, J. Frazer şi cercetările Grupului de la Cambridge promovau prioritatea ***ritualului*** față de mit, insistând pe proveniența ritualică a mitului şi perpetuarea lui ulterioară. Acestei concepții i s-a imputat neconcordanța între *paradigma temporală a începuturilor* şi *renaşterea ciclică*, însă a contribuit la descoperirea ***timpului ciclic mitologic***, adoptat cu efervescență de romanul modern. De asemenea, în sensul concluziilor lui Mircea Eliade şi a altor cercetători, trebuie adăugat că există un alt timp arhaic, expresie a dihotomiei dintre timpul sacru (al originilor) şi timpul profan. Prin urmare, reala valoare a ritualurilor nu constă în ciclicitatea lor, ci în maniera în care reactualizează momentul începuturilor, iar absența unui timp istoric în mit nu este un scop în sine al mitologiei sau o frică ancestrală în fața istoriei, ci rezultatul unui mod de gândire.

Lucien Lévy-Bruhl, reprezentantul şcolii sociologice franceze înființate de Emile Durkheim, îşi publică între 1910 şi 1931 cercetările sale despre gândire şi mentalitățile primitive şi le corelează cu aspecte ale supranaturalului, pentru a ajunge la descoperirea că ideile colective au o natură prelogică, iar gândirea mitică este străină de orice operație logică, personală sau socială. Profunzimea studiilor despre magism şi impulsurile emoționale colective i-au servit ulterior lui C. G. Jung, dar semnificația intelectuală a gândirii mitice şi importanța cognitivă a acesteia s-au pierdut din vedere.

Carl Gustav Jung este cel care contribuie decisiv la mitologizarea în literatură şi în critica literară, aducând mitul foarte aproape de imaginar, în zona inconştientului colectiv. Jung se detaşează de Freud, trecând de la o psihologie individuală la una colectivă, renunțând la interpretarea

alegorică a mitului – sub forma de impulsuri infantile incestuoase – în favoarea unei hermeneutici simbolice. Aşa cum subliniam anterior, când reliefam teoria lui Blaga, Jung şi şcoala de *psihologie analitică* inițiată de acesta, acum se apelează foarte des la analogie, fie ea şi una simbolică, eliminându-se astfel mult din trans-semnificația mitului; în acelaşi timp, ei au ignorat faptul că nu momentele emoțiilor personale erau simbolizate de mitologia primitivă, ci implicarea persoanei în mediul social, aşa-numitele rituri de trecere[14] (*rites de passages*). Acestea au fost preluate ulterior de basm sau alte povestiri (miturile eroului – a se vedea V. I. Propp despre mitologizarea basmului –), dar nu se ridică la înălțimea miturilor fundamentale, cum sunt cele de cosmogonie.

Pe lângă aceste cercetări unilaterale, amintim cele propuse de Nietzsche sau Bergson, unde polemica este între mit şi ştiință, magie şi logică, diferențe pe care le-am atins sumar înainte.

O concepție nouă, simbolică şi structural-semiotică în comparație cu cele de mai sus, este susținută de Ernst Cassirer, care interpretează mitul ca o formă culturală de sine stătătoare, oarecum în virtutea morfologilor culturii, dar nefundamentată teoretic. Mai mult, Cassirer nu reuşeşte să aprecieze coeficientul intelectual al gândirii mitice, izolând-o pe aceasta din urmă de celelalte manifestări de comunicare socială.

În schimb, Claude Lévi-Strauss, părintele antropologiei structurale, valorifică potențialul cognitiv, generalizator şi semantic al gândirii mitice, astfel încât la baza sa combină un sistem logic de semne – preia sistemul cognitiv al etnologilor din secolul XIX-lea, ajungând chiar la o structură a limbajului preluată de la F. de Saussure –, cu semiotica gândirii arhaice[15], la

[14] Arnold van Gennep demonstrează în cartea sa, tradusă şi în limba română, *Riturile de trecere (*Iaşi, Polirom, 1996), că incidența unui rit asupra individului înseamnă o scoatere din peisajul social obişnuit şi confruntarea cu diferite forțe şi situații supranaturale – un rit fundamental fiind ***inițierea*** – după care este reaşezat la loc, deşi modelul de rit, ca structură, este recursiv.

[15] Contrar unor structuralişti ca Roland Barthes, C. Lévi-Strauss consideră mitul ca un rezultat al gândirii arhaice, dar evită confuzia cu ritualul şi nici individualizarea exagerată efectuată de Lévy-Bruhl. A se vedea C. Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Traducere de I. Pecher, Bucureşti, Ed. Politică, 1978.

care adaugă mişcarea diacronică ireversibilă şi cea sincronică reversibilă. Conform concepției sale, mitul este o spirală care se desfăşoară pe măsură ce este povestit, evidențiind aşa-numitele perechi de *opoziții binare* şi relațiile existente între ele. Aceste perechi de opoziții binare se dispun caleidoscopic în funcție de evenimente, eroi, mijloacele de exprimare (viață-moarte, sus-jos, est-vest etc.) ce desemnează instrumentul cognitiv specific, dar şi o formă de analiză care conferă acestor *mitologeme* (unitatea mitică minimală*)* valențe cosmice. De fapt, respectivele elemente diferențiază culturile şi totodată înfățişează **mitologemele**, asemănătoare fonemelor, morfemelor, semenelor, ca unități ale aceluiaşi sistem.

Drept consecință a apariției acestor teorii, se dezvoltă noi strategii de critică literară mitologică ce aplică mai ales în anii '50 *ritualismul, psihologia jungiană* sau concepția lui Lévi-Strauss, în analiza unor autori precum Dante, Blake, Shakespeare sau teatrul grec. Metoda este benefică atunci când se urmăreşte mitul eroic şi al căutării (*the quest)* sau inițierii, dar nu şi când aceasta se vrea aplicată literaturii realiste a secolului al XVIII-lea şi al XIX-lea şi formelor mai pragmatice ale orizontului imaginar.

Northrop Frye şi faimoasa sa teză, *Anatomia criticii (1957),*[16] reprezintă un pilon important în evoluția Noii Critici. Astfel, autorul apreciază structura ritual-mitologică din compoziția unei opere, fie ea chiar artă orală, fapt pentru care consideră întreaga mitologie drept un substrat fertil pentru literatură. Sub influență jungiană, el distinge un strat colectiv în creațiile individuale, dar preia de la Frazer ideea de ciclicitate pe care o extrapolează la mit, susținând faptul că însăşi evoluția literaturii este o mişcare circulară de la mitul arhaic la cel modern. Această interpretare minimalizează rolul miturilor fundamentale, aşa cum am arătat şi la J.G. Frazer.

Concret, mitul s-a integrat treptat în diferite genuri şi teme literare, de la cele mai complexe şi ambițioase, până la accente parodice sau folclorice. Mihail Bakhtin descoperă, de exemplu, *cultura populară bufă*, o creație orală, dar cu substrat mitologic. În acest sens, el continuă direcția inițiată de Frye

[16] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays,*(1957) în trad. rom. *Anatomia criticii*, Traducere: Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, Bucureşti, Univers, 1972.

şi de critica ritual-mitologică, aprofundând concepția literaturii carnavaleşti – cu precădere din Evul Mediu şi Renaştere – surprinsă de imaginea reînnoirii vieții prin moarte, a fertilității prin arderi şi sacrificii, a erotismului şi altor ritualuri agrare ce contribuie la ciclicitatea istoriei.

De fapt, pe măsura adâncirii acestor teorii, se tinde spre o acceptare univocă a concluziei lui Lévy-Strauss cu privire la **invariantul mitologic** ce se transmite şi coexistă în universalitatea culturilor şi spațiilor, indiferent de sistemele de mituri concrete, scriitorii făcând uz, de multe ori inconştient, de acele perechi de opoziții binare ce constituie cheia de boltă a gândirii mitice.

Înainte de a vedea oscilațiile pe care le presupune spațiul mitic şi mişcările în subsistemele orizonturilor spațiale verticale şi orizontale, să evidențiem trăsăturile gândirii mitice.

7.2. Concepte ale mitului

Teoria lui Lévi-Strauss apelează la teoremele logicii pentru a demonstra că gândirea mitică este una specifică şi presupune mai multe recurențe, interferențe cu folclorul şi literatura, precum şi diferite reprezentări sau abordări tematice ale spațiului şi timpului.

Unii critici literari au observat tocmai aceste elemente mitologice cum ar fi: analogiile şi simbolismul totemic, personificările, o percepție specială a mediului înconjurător şi a unei lumi paralele determinate şi materiale ce-şi extrage seva dintr-un spațiu inconştient, *miraculos*, pentru a ajunge la concluzia că nu este vorba de generalizări abstracte şi supuse rigorilor ştiințifice, ci de o manieră concretă de a păstra miturile nealterate în timp. Personajele sunt zugrăvite drept caractere vii, care împreună cu cadrul povestirii, stau sub semnul corelației *lumilor posibile*[17] şi unor ulterioare modificări suferite în timp: origini, ritual-ciclicitate, metamorfoză, reîntoarcere etc.

---

[17] Teoria de semantică cognitivă la care ne vom referi la sfârşitul părții a doua a lucrării.

Printre structurile primordiale specifice gândirii mitice se includ: orizontul temporal şi spațial, sau timpul şi spațiul mitic, aşa cum s-au închegat la origini din haos, desprinzându-se de imaterial şi atemporal, fiind distincte de orice tip de cronotop obişnuit. S-au definit astfel epocile mitice (aur, argint, bronz, fier) şi locurile mitice (Olimpul, locuința zeilor, ce nu trebuie confundat cu muntele Olimp, sau regiuni fantastice care nu aparțin nici unei hărți geografice etc). Aceste circumstanțe nu înseamnă neapărat o dovadă de irațional în mentalitatea celor care posedă o cosmoviziune mitică, ci o *obediență la o logică ce trebuie încadrată altei categorii.* În acest sens, Claude Lévi-Strauss enunța o logică – chiar dacă *sui generis* – în mentalitatea primitivă a popoarelor care şi astăzi se află la un stadiu mitic. În *La pensée sauvage*[18] de exemplu, analizând structurile mentale prezente la popoarele analfabete din Amazonia, antropologul descoperă că gândirea „sălbatică” este logică în acelaşi fel cum este şi a noastră.

Printre numeroasele exegeze realizate în scopul de a descifra natura miturilor, antropologii, bazându-se pe teoriile lui B. Malinowki, susțin că de fapt povestirea nu este o narațiune care se povesteşte, ci una care *se trăieşte*, ceea ce implică legătura între mit şi rit[19]. În acest mod încearcă să se propage curentul sociologic promovat de E. Durkheim şi M. Mauss, potrivit căruia asemenea povestiri îndeplinesc funcția de a da coerență unui anumit grup, pentru ca apoi, să se poată afirma în lume.

7.2.1. Orizontul temporal

Atunci când modelul cosmic al lumii începe să se contureze, atemporalul devine *timp primar*. Apoi, prin repetări succesive, datorită ritualurilor, timpul devine timp ciclic metamorfozat. Conform ideilor dezbătute de

---

[18] Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage,* Paris, Librairie Plon, 1962, p. 355.

[19] În ceea ce priveşte prioritatea cronologică a mitului sau a ritului, opiniile sunt controversate: filologii dau prioritate mitului, în timp ce antropologii, ritului; ca atare, este vorba despre o chestiune bizantină care nu aparține temei de față. O poziție conciliantă o are Van der Leeuw care înțelege mitul ca o sărbătorire a cuvântului, în timp ce ritul este o declarație a faptului în sine. A se observa de asemenea că la multe sărbători religioase, mitul şi ritul sunt înfățişate împreună ca două căi de acces la sacru.

Mircea Eliade[20], orizontul temporal se circumscrie celor trei momente definitorii:

a) Timpul mitic al originilor este acel interval care caracterizează originile, desemnând un timp arhaic, în care forțele supranaturale (divinități, zeități etc.) se manifestă în plenitudinea lor intactă. Tocmai de aceea, reactualizarea acelui timp sacru are o semnificație regeneratoare, de întoarcere către începuturi şi regăsire a esențelor pure ale existenței, anulând neantul şi moartea.

Ideea *eternei reîntoarceri* este originară din filosofia budhistă[21], însemnând, în mod contrar, o viziune pesimistă, deoarece zeii şi-au pierdut în timp o parte din caracterul pur cosmic; în plus, orice încercare de a reitera momentul primordial determină un timp desacralizat, perpetuu, sau altfel spus:

b) Timpul ciclic. Mai mult, controlul *eternei reîntoarceri* era considerat a fi apanajul celor aleşi, deoarece simbolizează moartea şi renaşterea la infinit, coroborate cu destinul cauzalității numit *Karma*. Astfel, ideea reîntoarcerii era văzută ca un fel de sclavie înspăimântătoare, singura ieşire fiind evadarea din temporal şi iluminarea prin meditație şi starea de *Nirvana.* Acest timp este sinonim cu *iluzia cosmică (Maya),* pentru că *temporalul* a fost deja uzat, degradat, este profan, dar permite totuşi aceste „evadări" spre începuturi.

De asemenea, vechii greci credeau în *Eterna Reîntoarcere*, mit promovat de pitagoricieni, platonicieni şi stoici, care recunosc ciclicitatea momentelor şi faptul că istoria omenirii se repetă la infinit.

c) Timpul istoric este introdus prin iudaism, religie ce abandonează timpul ciclic, afirmând că *Yahvé* este zeul atotputernic dintr-un timp ireversibil. Mai târziu, creştinismul marchează timpul istoric luând ca dată

---

[20] V. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului. (1963).* Traducere: Paul G. Dinopol, Bucureşti, Univers, 1978; Mircea Eliade, *Nostalgia originilor. Istorie şi semnificație în religie. (1970).* Traducere: Cezar Baltag, Bucureşti, Humanitas, 1994; Idem, *Sacrul şi profanul. (1965).* Traducerea Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Humanitas, 1995.

[21] Ulterior şi filosofia mitologică grecească se identifică cu această opinie. Mircea Eliade, *Imagini şi simboluri.* Eseu despre simbolismul magico-religios (1952). Prefață de Georges Dumézil. Traducere: Alexandra Beldescu, Bucureşti, Humanitas, 1997.

simbolică naşterea lui Hristos, perioadă foarte bine încadrată în domnia lui Pilat din Pont.

Tot în spiritul teoriei lui Mircea Eliade, amintim că timpul este perceput ca *sacru* atunci când aparține divinității şi începuturilor, dar el este reversibil deoarece este un timp mitic, primordial, readus la prezent. Sacrul caracterizează o manifestare străină de lumea noastră într-un lucru real (prin hierofanii), iar *profanul* devine realitatea însăşi, firească şi saturată de ființă.

d) Pe lângă aceste tipuri de orizont temporal, în gândirea mitică mai intervin *miturile calendaristice,* strict legate de *un anume timp*, diferențiat cultural, social; un fel de „incizie” în timpul de tip *b)* sau *c),* care nu are vreo repercusiune cu caracter general.

e) Un timp important ce trebuie intim corelat cu spațiul este *orizontul escatologic*, adică totalitatea concepțiilor religioase (inclusiv mitice) referitoare la soarta finală a lumii şi a omului sau la viața de după moarte. Acest timp este o consecință a timpului mitic ciclic de tip *b),* mişcarea de deplasare putându-se derula în ambele sensuri. În general, se apreciază că aceste mituri anticipă sfârşitul lumii, raportându-se la viitor şi nu la un trecut cosmogonic.

Pentru a putea pătrunde textele literare ce combină elemente mitice, ciclice cu cele liniare, ne vom opri asupra orizontului spațial subînțeles de mit şi delimitările sale implicite.

7.2.2. Orizontul spațial

Preluând concepția kantiană în studiul imaginarului, Gilbert Durand defineşte spațiul ca „forma aprioricǎ în care se înscrie orice traseu imaginar, [...], orice mitologie, precum [şi] orice studiu al imaginației, năzuieşte mai devreme sau mai târziu către o geografie legendară, escatologică sau infernală”[22]. Rezultă că spațiul, spre deosebire de timp – care se poate transcende –, devine fantastic şi supradependent. Uneori topos-ul se va circumscrie religiilor, dat fiind că omul religios preferă să-şi proiecteze credința şi simbolurile mitice aferente spre *Centrul Lumii*[23]*:*

---

[22] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală.* Traducere de Marcel Aderca, Bucureşti, Univers, 1977, p. 507.

[23] V. Mircea Eliade, *Sacru şi profan*, Bucureşti, Humanitas, 1995.

„Dacă ar fi să prezentăm pe scurt rezultatul a ceea ce am arătat până acum, am spune că experiența spațiului sacru permite „întemeierea Lumii": acolo unde sacrul se manifestă în spațiu, se dezvăluie realul, şi Lumea începe să existe. Însă ivirea sacrului nu proiectează doar un punct fix în mijlocul fluidității amorfe a spațiului profan, un „Centru" în „Haos": ea produce de asemenea o ruptură de nivel, deschide comunicarea între nivelurile cosmice (Pământul şi Cerul) şi permite trecerea, de ordin ontologic, de la un mod de a fi la altul. Această ruptură în spațiul profan eterogen creează „Centrul", prin care se poate comunica cu „transcendentul"; această ruptură întemeiază deci „Lumea", Centrul, făcând posibilă *orientatio*. Manifestarea sacrului în spațiu are deci o valență cosmologică: orice hierofanie spațială, orice consacrare a unui spațiu echivalează cu o „cosmogonie". O primă concluzie ar fi că Lumea poate fi percepută ca lume ori Cosmos în măsura în care se înfățişează ca lume sacră"[24].

Prin urmare cosmogonia – ca arhetip al oricărei creații – are loc în acelaşi spațiu sacru, căruia i se conferă o aură de *nostalgie a eternității şi a paradisului,* ce se traduce prin dorința umană de a se întoarce într-o lume impecabilă, „proaspătă, curată şi puternică, aşa cum a ieşit ea din mâinile Creatorului"[25]. Acest orizont spațial primordial a luat naştere în toate mitologiile ca urmare a separării din haosul amorf al materiei – apă, aer, foc, pământ –, procesul teogonic fiind declanşat de un ou, de un cuvânt sau mai multe, ori de actele creatoare ale unei divinități.

Prin diferențierea materiei din mitul cosmogonic se constituie perechile de opoziții binare pe care le-am amintit la Lévi-Strauss: pământ–cer, pământ–apă, foc–apă, întuneric–lumină, viață–moarte şi structurarea tipurilor de orizonturi spațiale pe ***verticală***: *spațiul ceresc, spațiul pământean* şi respectiv, *spațiul subpământean*.

Primul este cel care stabileşte la rândul său opoziții pe ***orizontală***, de genul stânga–dreapta sau est–vest, nord–sud etc., iar cel de al doilea reprezintă zona de mijloc. Între toate spațiile există legături şi interferențe

---

[24] *Ibidem*, p. 13.

[25] *Ibidem*, pp. 13-18.

după modelul sus–jos, deoarece orice microcosmos este reiterarea unui macrocosmos, la fel cum teoreticienii au găsit paralele viabile între mitul cosmogonic şi cel antropogonic.

7.2.3. Omul şi mitul

Chiar dacă nu este decât o temă secundară a prezentei teze, omul prin ritual, a deschis calea între mit şi evoluția sa ulterioară, conform scrierilor lui M. Eliade (continuitate, desacralizare–profanare, reîntoarcere la origini şi sacralitate), permițând intermedierea legăturii dintre cosmogonie şi natura umană. Filosofii au afirmat că el *realizează sincretismul profanului cu sacrul pentru că, practic, începe să trăiască între cele două lumi*. Prin urmare, sacrul şi profanul nu se elimină unul pe altul, ci se cristalizează în diferite faze ale aceleiaşi culturi, declanşându-se odată cu practicile ritual-mitologice.

În ceea ce priveşte contribuția omului la evoluția miturilor, am insistat deja asupra momentului *inițierii* şi paradigmei începuturilor, ca mit fundamental şi privilegiu al elitelor, ele fiind cele care reuşesc să depăşească moartea prin ritual şi să reactualizeze situația primordială dominată de forțe creatoare. Ce merită a fi luat în considerare este faptul că acest ritual este strâns legat de evenimente calendaristice, mitul despre zeul care moare şi reînvie fiind fundamental în toate culturile.

Astfel, soarta omului ca individ este integrată în destinul societății respective şi al mitului care se povesteşte şi transmite o anume morală, estetică, atitudine şi valoare culturală. De asemenea, tot aici se includ miturile despre diverşi eroi care aparțin unei culturi şi păstrează un model de existență ce este perpetuat de acea societate sau demitizat în timp. Chiar mai mult, omul va fi continuu dominat şi influențat de natura înconjurătoare, de inconştient, oniric sau imaginar, de mister şi miraculos, de orizonturile temporale, spațiale ce se schimbă la infinit şi se construiesc concomitent în literatură.

Deocamdată, aşa cum afirma Mircea Eliade, considerăm că *mitologiile private* ale omului modern nu se ridică la nivelul miturilor esențiale din punct de vedere ontologic, prin simplul fapt că sunt particulare, iar ele nu pot fi exemplare deoarece nu au fost trăite plenar, fiind lipsite de viziunile religioase ale lumii şi fiind despovărate de influențe, astfel încât nu se mai integrează nici unei religii unitare. Ca atare, singura resursă pentru mit rămâne **spațiul imaginarului**, literatura prin excelență.

Capitolul 8

Mitul în literatură

Prima formă de manifestare a mitului în literatură a fost creația orală populară sau folclorul, care pe lângă povestirea în sine însumează ritualuri, dansuri, cântece de pură proveniență mitologică, exprimând concepția omului despre lume.

Primele texte care apar reliefează viziunea arhaică, existând chiar o fază intermediară între mit – asimilat uneori cu basmul arhaic – şi povestirea propriu-zisă şi anume: *eposul eroic* (de cele mai multe ori poem eroic). Aceste transformări au presupus o *demitologizare* treptată, accentul nemaicăzând asupra cosmogoniei, ci pe eroul exemplar al unei comunități sociale şi ulterior, pe destinul individual. De asemenea, se produce înlocuirea cronotopului sacru cu unul profan; se transferă valențele dinspre mit ca religie şi credință supremă spre imaginar şi respectiv, spre acceptarea ficțiunii ca univers de sine stătător.

Basmul arhaic este, prin structura sa, un echivalent al miturilor, pentru că, în mod epic, el narează trecutul comunității şi explică creația originară. Spre deosebire de el, basmul clasic european trasează un itinerar mult mai flexibil şi liber, distanțându-se de mit. Urmează eposul eroic ce încadrează un erou cultural şi faptele-i de vitejie, făcând uz – cu indulgență – de elemente mitologice într-un mediu social restrâns la o anume organizare tribală, socială etc. La popoarele agrare din Antichitate, poemul eroic s-a inspirat din tradițiile mitice ritualice ale calendarului, de unde provin numele lor sau o respectivă concretețe a spațiului ce implică referințe etnografice precise. În general, eposul eroic este asimilat unor fapte adevărate, adânc întipărite în memoria comunității, singura excepție în acest sens reprezentând-o romanul cavaleresc, care îngemănează eposul eroic cu ficțiunea.

Trecerea la povestire implică o perspectivă mai redusă, demiurgul fiind substituit cu un personaj – om obişnuit, dar totuşi ales: fiu de împărat, cavaler etc. – care trebuie inițiat conform unui ritual complex, ce permite intervenția unor spirite supranaturale, şamanice, magice; cosmosul mitologic este înlocuit aici cu o subunitate a societății, grupului, tribului, de genul împărăției, aristocrației, familiei ş.a.m.d.

În toată lumea antică se poate observa cum mitologia pierde teren în fața limbajului cultural, a povestirilor dramatice despre zei (sec. VI-V î.e.n.). *Miturile Greciei antice* joacă un rol important în literatura europeană ulterioară, indiferent de forma de religie sub care s-au manifestat – păgânism sau creştinism[1]–, pentru ca, în cele din urmă, sacralitatea să fie înlăturată în totalitate. Aristotel este primul critic literar care îndeamnă autorii de drame să se inspire din mit, cu condiția să-i aducă un plus de noutate legendei, pentru a provoca spectatorilor sentimente din cele mai variate până la *catharsis.*

În Evul Mediu miturile antice nu se uită, dar sunt abandonate într-un fel de semipăgânism, perioada fiind extrem de spirituală şi moral-religioasă. Dacă lumea creştină este considerată drept materialitatea subordonată divinității celestiale, atunci şi miturile se supun unui proces minuțios de analiză şi semiotică, interpretări alegorice, reflexiv-critice, chiar ironice. Acest fenomen declanşează semnificații maxime, ce reprezintă exact contrariul miturilor. Este adevărat că persistența în timp a mitologiei asigură un anumit simbolism artistic, dar reala valorificare antropocentrică a mitului este Renaşterea.

Renaşterea îl poziționează pe om şi activitățile sale în centrul Universului. Ierarhia din Evul Mediu este anulată în favoarea creațiilor artistice şi reprezentării exacte a naturii umane. În mod paradoxal, în această perioadă imaginea mitologiei antice decade ca semnificație religioasă, fapt pentru care se poate vorbi despre Evul Mediu ca ultima epocă construită pe

[1] Trecerea de la mitologia antică păgână la mitologia bisericească s-a realizat extrem de uşor ținând cont de prestigiul deținut de vechea mitologie şi de faptul că biserica creştină adapta cu rapiditate vechile structuri, ataşându-le alte conținuturi (n. n.).

arhetipuri şi mituri, cu elemente preluate din mitologica antică, însă ce reliefează o realitate mitologică complexă, dominată de legende, grotesc, magie şi cavalerism.

Cu toate acestea, cultura şi mitologia antică continuă să se propage prin intermediul textelor autorilor din respectiva perioadă, atât în Orient cât şi în Occident, conturând curentul ce avea să fie denumit generic: clasicism. Receptarea vechii mitologii precizează două poziții distincte: una refuză orice semnificație păgână în literatură (Fonteneau), iar alta acceptă factorul păgân în combinație cu cel creştin, cu condiția ca primul să fie interpretat ca alegorie (Boileau). În acelaşi timp, mitologia se metamorfozează, devenind treptat simplu izvor de inspirație sau limbaj cultural, menținându-şi puține coordonate tradiționale.

Secolele XVI–XVIII aduc inovații la capitolul caractere şi personaje, creând tipologii precum: *Don Quijote, Hamlet, Don Juan, Harpagon,* modele ce se nutresc subliminal din mitologie, fiind de o modernitate incredibilă. Astfel, ele înlocuiesc subiectul şi problematica tradițională cu una general valabilă societății acelei vremi; în plus, adaugă o concepție nouă în literatură despre viață şi moarte prin ironie, nebunie, parodie sau umor ş.a. Spre exemplu, *Don Quijote de la Mancha* reflectă impecabil această tendință, fiind construit ca un roman cavaleresc – cu aceeaşi structură a povestirii şi după modelul cavalerului rătăcitor –, însă el denotă o clară erodare a mitului inițial prin parodieri şi juxtapuneri ce demitizează chiar şi literatura în sine. Cervantes, Shakespeare, Molière, Corneille, Tirso de Molina sunt doar câțiva dintre autorii remarcabili ai epocii.

În secolele XVIII şi XIX noi curente aduc după sine alte modalități de transfigurare, corelate cu esteticile neoclasicismului, realismului şi romantismului. Primele două curente abolesc definitiv ultimele moşteniri din Evul Mediu, încercând o reflectare cât mai fidelă a naturii şi realității. Cu toate acestea, în unele romane se regăsesc ascunse, mai mult sau mai puțin conştient, motive mitologice antice, în pofida faptului că Realismul respinge mitul intrinsec. Un exemplu pentru viitorul roman realist balzacian sau dostoievskian îl reprezintă *Robinson Crusoe* al lui Daniel

Defoe: el preia mitul inițierii însă transformat; – nemaifiind vorba de un ritual ceremonios, ci de o ciocnire eroică cu un spațiu advers, în care trebuie să se integreze –; subiectul fiind dezvoltat într-o manieră *realist-existențialistă, antropocentrică.*

În schimb, Romantismul nu numai că utilizează mitul şi posibilitățile sale imaginare în literatură, dar preia forme de gândire mitică. Pe parcursul secolului al XIX-lea, Romantismul şi Simbolismul şi-au manifestat predilecția pentru temele mitice, onirice, ale copilăriei şi trecutului, încadrate într-o natură protectoare ce aminteşte de cosmogonia inițială. Imaginarul romantic semnifică libertate, absolut, eroism, mit şi valorificare a tuturor resurselor arhaice, folclorice naționale, ale fiecăror culturi în parte, iar realitatea este percepută doar într-o dimensiune redusă, lipsită de poezie şi mister. Prin urmare, ne aflăm pe un tărâm propice gândirii mitice sau limbajului poetic tradus prin forme şi elemente mitologice (ființe supranaturale, miraculoase, atribuții magice, atmosfere tainice, transcendente, refugii spațiale în vis şi inconştient etc.). Novalis insista asupra conceptului de *idealism magic* pentru a caracteriza spațiul ideal, al mitului şi magicului, al arhaicului posibil, la care face apel literatura romantică. Fără îndoială, combinația romantică este una complexă, care nu mai acordă nicio importanță realului, iar incluzând în orizontul spațial numai componenta inconştientului, implicit riscă – acelaşi lucru ca şi realismul la polul opus – să piardă din armonie şi totalitate în favoarea unei atitudini temporare şi iluzorii.

Avantajele viziunii sunt totuşi covârşitoare, în special contribuția scriitorilor germani romantici la crearea unui sistem de gândire mitică foarte liber – ei doreau să ajungă la un consens armonic între spiritul omenesc, natură şi istorie –, sau încercarea de a reconcilia mitologiile diferitelor popoare şi religii (păgânismul cu creştinismul, scandinavii cu grecii şi celții; totodată apelează la dedublări şi treceri în spațiile *de dincolo,* nemaiexplorate până atunci). Aceste atitudini estetice au fost apreciate de critica literară a timpului pentru accentele noi, uneori ironice, ce au deschis drumul pentru literatura modernă a secolului XX.

O poziție intermediară între romantici şi moderni (aşa-numita perioadă postromantică) o deține opera lui Richard Wagner, oscilând între mit ca tradiție general valabilă, folclorică, cultul naturii, păgânism şi creştinism şi respectiv, o apreciere justă a istoriei ca element contrar, exterior, convențional. Cu alte cuvinte, mitul este în creația wagneriană poveste şi istorie, fantastic şi mundan, dar universal valabil pentru descrierea relațiilor interumane, a sentimentelor, a ritmului naturii şi tragismului iubirii şi a morții, a naturii şi culturii, a destinului personal şi cultural, o influență deosebită având aici şi filosofia schopenhaueriană De asemenea, Wagner aduce ca noutate tehnica *leit-motivelor* pentru a se referi la miturile arhaice, modernizând conceptul printr-o acută analiză psihologică ce va fi explorată în continuare.

După postromantici, secolul al XIX-lea sau Realismul sunt diametral opuse Romantismului, iar mitul decade, rămânând doar referințele din poezie sau teatru, dar în niciun caz conceptul de arhetip. Este totuşi secolul ce dezvoltă uimitor romanul, prin analize şi observații critice minuțioase, realizate pertinent în legătură cu realitatea şi omul, ce sunt dezvoltate cu aceeaşi ambiție în secolul XX.

Secolul XX şi romanul modern introduc modalități noi de abordare a timpului, spațiului, inconştientului, categoriilor umane şi tehnicilor compoziționale. Realismul este uitat în favoarea jocurilor de memorie asociativă, a discursului indirect liber, dialogului de idei, fluxului conştiinței şi perceperii impersonale a unei realități tumultuoase, aşa cum procedează Virginia Woolf, Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, André Gide, William Faulkner etc.

Influența filosofiei fenomenologice şi a existențialismului lui Sartre duc la dislocări în cronotop, realitatea se suprapune peste mit într-un caleidoscop modern, primitiv, nou şi fragmentar în acelaşi timp. De fapt, descoperirea esențială a literaturii moderniste a secolului XX este alternarea de planuri şi revalorizarea mitologicului, ca o reîntoarcere nostalgică la origini din altă perspectivă, ce s-ar traduce printr-o „reabilitare" mult-aşteptată de literatură.

Ne aflăm, aşadar, într-un proces de sinteză între tradiție şi modern, ce dezvoltă cu amploare epicul, inspirat de o realitate ostilă şi dezamăgitoare, ce va căuta noi spații de evadare şi lumi paralele, matrici ce combină mituri, arhetipuri şi decăderi, aşa cum se întâmplă în romanele lui Faulkner, Ernest Hemingway, Vargas Llosa, Cortázar, Onetti, García Márquez şi mulți autori est-europeni sau afro-asiatici care se înscriu în aceeaşi atitudine autentică modernistă.

8.1. Poetica mitului în secolul XX

Pentru a reliefa câteva dintre tehnicile mitologizării inovatoare din secolul XX, trebuie amintite orientările secolului anterior şi faptul că, în general, orice curent încearcă să se desprindă în totalitate de vechile preocupări, ca o reacție diametral opusă, reacționară şi compensatoare. Astfel, dacă în secolul al XIX-lea, abordarea literară, mai ales a romanului, era una liniară, cu structură continuă epică, social-istorică, succesorii epocii vor utiliza cu o voluptate imensă simbolistica mitică, eliminând urmele structurii cronologice şi elaborând noi tehnici şi forme. Totuşi, în unele romane se mai pot întrevedea câteva schelete structurale, unele sub forma unor fire de povestire întrepătrunse, altele ce repetă elemente arhaice, arhetipale sau folclorice; *laitmotive* ce aparțin unui timp circular şi care ies din istorie pentru a simboliza ceva mai profund – la fel cum muzica lui Wagner apela la mituri pentru sporirea acțiunii dramatice, insistând asupra unor semnificații universale. Vom vedea în continuare principalele diferențe prin care se impune creația literară în secolul XX, în ceea ce priveşte mitul şi reflecția sa.

Miturile au o funcționalitate aparte în modernism, în sensul că momentele când narațiunea apelează la ele prin repetiții universale nu mai declanşează o revenire la lumea arhaică, chiar dacă anulează timpul istoric. Mitologia este, după părerea noastră, mai mult un joc estetic, coroborat cu lumea fantasticului, atribut predilect al multor autori moderni, printre care mulți sud-americani şi est-europeni. Altfel spus, fantasticul modern este

miraculos, magic, spre deosebire de cel clasic, credibil, definit de Tzvetan Todorov[2].

Exemplul pe care îl analizăm aparține lui Franz Kafka, unul dintre creatorii prozei moderne, şi povestirii *Metamorfoza* (1916). Printre tehnicile mitologizării moderne se numără volatilizarea limitelor spațio-temporale, încălcarea relațiilor de cauză-efect, dedublarea personajelor, a lumii, metamorfoza însăşi. Sintetizând, trezirea comis-voiajorului Gregor Samsa, metamorfozat într-un miriapod grotesc, coincide în aparență cu un mit totemic prin care urmaşul se identifică cu strămoşii săi şi apartenența la neam, familie, la esențe arhaice şi primitive. Spre deosebire de miturile animalului totemic, metamorfoza reprezintă un caz ce devine universal, de înstrăinare, traumatizare socială şi ruptură de familie, societate. Aceasta este viziunea modernă asupra existenței, iar fenomenul transformării interioare devine un atribut contrar vechiului mit, fiind o desacralizare a lui.

Mitologizarea actuală este strâns legată de atitudinea ieşirii din istorie. Căutarea şi explorarea altor orizonturi spațiale şi temporale în literatură şi proiecția alternativă către miturile arhaice denotă sentimente din cele mai variate şi contrare, ce diferă de la o zonă geografică la alta, din cele mai diverse la fiecare scriitor.

De exemplu, unul dintre acestea este spaima provocată de schimbările teribile ale societății, de nesiguranța şi traumele sociale, aşa cum sunt ele exprimate de Steven Daedalus în romanul *Ulise* (1922) de James Joyce, prin sintagma *coşmarul istoriei.* Trezirea din acest proces traumatic şi fricile inerente determină recurența mitologizării.

În schimb, la autorii sud-americani, sentimentele pentru tradițiile mitologice semnifică o profundă legătură cu conştiința națională, iar ieşirea în atemporalul anistoric nu elimină dimensiunea națională şi socială, fapt ce conferă o notă de exotism respectivei literaturi. Tocmai datorită acestei specificități, proza latino-americană va fi foarte apreciată prin notele sale particulare pe care le propune, urmată de literaturile africane, asiatice sau balcanice.

[2] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Univers, 1973.

Citām aici modelul de lume revelat de Gabriel García Márquez în romanul-mit *Un veac de singurătate* (1967), o oglindă a constantelor existențiale universale alături de istoria generalizată a Americii Latine. Ca atare, cele două universuri: cel mitologic şi cel istoric latino-american interferează în povestea satului Macondo, suprapusă peste destinul familiei Buendía. Mitologicul are un rol primar, regenerator şi repetitiv, pentru că aduce în lumină un timp al originilor interpretat drept istoria unei noi comunități, câteodată cu note ironice şi amenințată de umbra distrugerii lui. Aşa cum a prevestit Melchiade în scrierile sale, Macondo se va stinge o dată cu clanul Buendía, dar descifrarea prevestirii şi implicit, lectura lui, coincid cu posibilitatea repetării, deci a istoriei recurente. Prin urmare, García Márquez utilizează adesea metode combinate, inspirate din mitologia greacă, din fantasticul, istoricul şi mitologicul legendar columbian, creând astfel punți de comunicare între tendințe şi metode europene, moderniste, suprarealiste, existențialiste, la acelaşi nivel estetic ca Faulkner sau Thomas Mann.

Mitologizarea modernă adoptă formele subconştientului. Dacă în secolul al XIX-lea era în mare vogă caracterizarea socială obiectivă a eroilor şi modalitatea cronologică, ordonată, singulară de descriere a cronotopului, secolul XX, în special decada anilor '20-'30 este influențată de psihanaliza abisală individuală promovată de Freud, Jung, Adler etc. Acest fapt se traduce printr-o analiză minuțioasă a lumii interioare a individului, folosirea fluxului de conştiință şi a monologului indirect liber, uneori memoria asociațiilor libere şi simfonia punctelor de vedere.

Insistăm din nou pe jocurile estetice, cu inflexiuni ironice sau autoironice ale discursului literar ce duce la interpretarea sa psihanalitică şi de natură subliminală, nefiind vorba de simple metode psihologice transpuse în text. Dimpotrivă, numai în acest fel, spațiul individului însingurat şi traumatizat de modernitate se poate lărgi înspre sfere mai profunde ale miturilor arhaice, văzute adesea ca evadări sau condamnări perpetue.

Mai mult, ca exemplificare, romanul *Muntele vrăjit* (1924) al lui Thomas Mann face uz de o mitologizare ce nu-şi extrage seva numai din estetica modernismului, aspect ce îl vom comenta mai jos. Acțiunea este plasată

într-un spațiu izolat de civilizație (localizat de autor în Davos, Elveția), pe un munte, într-un sanatoriu, cadru ce predispune la meditație şi intensități deosebite ale explorării subconştientului, experimentate de Hans Castorp în numele descoperii sensului şi valorii vieții. Aceste procese analitice, spre deosebire de personajul joycean, nu trec de limitele subiectivismului conştientizat, neîncercând retragerea totală în mit, ci reconcilierea eroului cu istoria şi umanitatea. Scopul artistic nu este, deci, redescoperirea vechii gândiri mitopoetice, ci cunoaşterea esențială, livrescă a culturii antice, istoriei religiilor, teoriilor ezoterice, ştiințifice, ritualice etc., şi totodată reflectarea lor în creația literară. Acest fapt se produce uneori sub forma unui banal fond de desfăşurare, alteori prin răbufniri inconştiente sau ca elemente de structură internă sau modalități anticipative referitoare la evoluția istoriei şi soarta omului în univers.

Sistemele mitice se intersectează, determinând o metamitologie. De fapt, în multe dintre legendele, motivele, paralelele şi metodele folosite de cei mai mulți autori, se întrepătrund mitologii diferite; ciclicitatea, pe post de repetiție a rolurilor şi situațiilor, a vieții şi a morții, se consideră că provine din ritualurile calendaristice ale societăților preagricole, din filosofia indiană, germană, grecească ş.a. Acest ciclu în proza lui Thomas Mann are valoarea repetării unei istorii biblice (V. *Iosif şi frații săi*), urmaşii reiterând existența strămoşilor, într-un proces de reînnoire şi renaştere a vieții, fapt pentru care şi mitul este perceput ca fiind veşnic.

Introspecția şi concepția despre lume sunt sumbre în romanul *Ulise* a lui James Joyce, metempsihoza fiind o altă consecință a ciclicității timpului ce condamnă abominabil existența individuală la acelaşi labirint cotidian, din care nu există salvare, nici prin credință, familie, muncă sau dragoste. Ziua de 16 iunie 1904 reliefează universalul din viața oraşului Dublin şi a scriitorului irlandez, Steven Dedalus, înainte şi după confruntarea cu agentul publicitar, Leopold Bloom; o zi într-o viață sau o viață într-o zi se reduce la acelaşi cuvânt terifiant: haos, lipsit de sens şi de istorie.

Punctul culminant al unor încercări nereuşite este atins de Josef K din *Procesul* (1925), sau de arpentorul K. din *Castelul* (1926), eroi kafkieni, tot

simboluri general umane ale neadaptării la mediu. Înfăţişarea mitologică a lumii dobândeşte accente tragice, groteşti, chiar dacă autorul nu apelează la interpretări filosofice şi religioase precum scriitorii citaţi mai sus.

Critica literară a opinat despre Kafka că foloseşte o *mitologizare metaforică*, intriga şi personajele fiind din lumea reală, însă subiectul şi concepţia despre viaţă sunt universale, metafizicul primând asupra socialului. Faptul că Josef K nu va înţelege niciodată raţiunea pentru care este judecat şi nici nu va ajunge să-i cunoască pe judecătorii săi ca să-şi demonstreze nevinovăţia, echivalează cu căutările zadarnice ale inginerului cadastral K. de a pătrunde în Castel, zugrăvit ca un spaţiu închis, izolat. Răspunsul ce se impune este revelaţia unei zone între mitologie şi forţele transcendentale, aceea a înstrăinării absolute, acolo unde nu există nici Dumnezeu nicio altă divinitate care să-l salveze pe om sau să-l analizeze cu ironie. Grotescul, tragicul şi metafizicul coroborat cu note religioase şi fantastice conduc spre un altfel de mitologizare, lumea actuală fiind opusul celei mitice, fără a evidenţia vreo ieşire din labirintul precar al vieţii.

8.2. Scurte concluzii

Aşadar, mitologizarea devine substanţă a poeticii prozei secolului XX, atât metodă de revalorizare şi reactualizare a miturilor arhaice, cât şi procedeu artistic şi viziune duală asupra lumii. Mitul şi istoria sunt considerate a se afla la poluri opuse, însă ele coexistă în literatura secolului XX.

Procedeele de mitologizare şi ficţionalizare se diversifică, sub influenţa prozei lui Joyce, Mann, Kafka şi a altora, care găsesc, în paralel cu mitul antic, o manieră de a controla şi ordona istoria şi cultura contemporană[3]. Mulţi autori sunt stimulaţi de mitologie şi originali în acelaşi timp, prin

---

[3] Această concepţie îi aparţine lui T. S. Eliot, referindu-se la proza lui Joyce, utilizând aceleaşi idei estetice la elaborarea poemului *The Waste Land* (1922), unde se îmbină substraturi mitologice cu elemente biblice, legenda lui Parsifal din Wagner, citate din Dante şi din Shakespeare, filosofia ritualică a lui Frazer cu proza densă a lui Joseph Conrad. În cazul lui Eliot, repetarea ciclităţii vieţii şi morţii devine o imposibilitate asemănată cu aceea a spaţiului sterp, deşertic în care s-a preschimbat pământul.

poetica propusă şi ***mitologemele*** utilizate în consonanță cu definirea orizonturilor spațio-temporale în proze din cele mai variate. Este interesant de observat că vechile structuri şi tehnici nu sunt înlocuite total, ci doar devin mai complexe, lărgind până la extrem posibilitățile narative şi imaginative.

Autori precum Herman Hesse, William Faulkner, Michel Butor, John Updike, Hans Erich Nossack etc., doar pentru a enumera câțiva dintre cei mai de seamă, promovează mitologizările în romanele de după cel de-al doilea război mondial. Paralele directe sau camuflate cu diferite mitologii, modele simbolice pentru a evidenția anumite stări de fapt, arhetipuri şi eroi supuşi aceloraşi reguli inițiatice, ritualice ale mitologiei, dar ce aduc viziuni proaspete, chiar şi despre condiția artei şi creației în modernitate, toate sunt procedee artistice ce reliefează însingurarea, izolarea şi neputința omului modern în societatea actuală.

Dacă mitul clasic îndeplinea funcția de catalizator al armoniei dintre om şi mediu, în modernitate, nesiguranța, neputința, însingurarea, văzută pesimist, alteori cu ironie şi detaşare, determină o **mitologie deformată**, dar esențială pentru spațiul şi timpul contemporan. Faptul că în literatura secolului XX putem totuşi vorbi despre spațiul mitic denotă persistența unor rădăcini culturale trainice şi necesitatea raționalului de a se contopi cu intuitivul în ficțiune, ca manifest existențialist şi *imago mundi* a omului.

Partea a II-a

Spațiul reflectat în literatură

Procesele pozitive suportate de identitatea culturală şi implicit, de spațiul aferent, au fost ***adaptarea***, la noul *habitat* şi mediu geografic – o bună parte din literatura colonială reflectată în Cronicile vremii dezvoltă această temă – ***integrarea***, sinonimă cu naşterea primilor fii de europeni pe tărâm american[1], şi treptat, apariția ***sincretismului cultural***. Această ultimă fază este discutabilă atunci când forțele culturilor participante sunt inegale. De fapt, în cazul Americii de Nord s-a produs o ***asimilare*** aproape completă a culturilor indigene, situație ce denotă un proces negativ, care a dus la repercusiuni culturale excesive şi dominatoare.

Pentru continentul sud-american, alternarea influențelor europene a însemnat o cultură determinată mai mult exogen decât endogen, fapt ce a dat naştere la aşa-numita critică a **aluvionismului cultural.** S-a vehiculat astfel sintagma *dialectica opozițiilor*, în sensul de înfruntare dualistă a valorilor, tendințelor, curentelor filosofice, estetice şi literare, centripete şi centrifuge.

Printr-o aproximație simplistă a acestor aspecte, unii teoreticieni au afirmat că ceea ce pare autentic *american* se poate identifica cu *indigenismul* şi formele de naționalism radical şi intransigent; în timp ce orice element străin s-ar traduce prin universalism şi ar constitui baza dezrădăcinării, evaziunii, alienării şi împrăştierii „răului" european. În mod clar, dincolo de exagerările interpretative, în prag de modernitate şi la început de secol

---

[1] Noțiunea de *criollo* este în America de Sud un foarte bun exemplu de *transcultură* la care făceam aluzie în prima parte a lucrării.

douăzeci, tradiția se opune avangardei şi suprarealismului instaurat în Europa, într-un joc sinuos al contradicțiilor şi confluențelor de perioade şi țări. Nu ne propunem să alcătuim un studiu exhaustiv al acestui fenomen, ci doar să punctăm anumite diferențe culturale pe care le considerăm esențiale pentru proiecțiile unor comparații ce depăşesc sfera literară.

În virtutea ideii de mai sus, dualismele menționate au ajuns să suscite atenția, chiar din punct de vedere geografic (câmpia versus metropola, interiorul continental față de litoralul oceanic etc.), reflectând o anume imagine şi reversul ei în oglindă; se țese în acest fel o literatură „rurală”, realistă şi înrădăcinată în tradiții, încă barbară la sfârşit de secol XIX şi confruntată cu o literatură evazionistă, străbătută de numeroase influențe şi curente din exterior, în general de ordin estetic şi reprezentative pentru sectoarele urbane în plină ascensiune. Mai târziu, primele trei decenii ale secolului XX determină penetrarea reciprocă a cosmopolitismului şi naționalismului – mişcarea centrifugă şi centripetă –, aspecte pe care le vom analiza în cadrul acestui titlu.

Ceea merită reținut este că eseul filosofic, politic, dar şi proza, chiar poezia – dacă ne gândim la *Canto General* al lui Pablo Neruda sau majoritatea poeziilor lui José Martí, Rubén Darío, Leopoldo Lugones sau Nicolás Guillén, printre alții –, au contribuit la sintezele necesare unei percepții globale a identității americane, dincolo de particularitățile locale. De fapt, prin literatura contemporană ibero-americană se poate realiza o analiză în profunzime a *identității arhetipice şi mitice a continentului*[2], precum şi proiecția sa universală ca unitate.

Aşa cum arătam în prima parte a studiului nostru, spațiul, real sau ficțional, este unul dintre elementele cheie ale creației culturale. *Creație* – pentru că, pe lângă înzestrarea naturală a peisajului, omul participă activ la zămislirea, transformarea şi continua modelare a locului, lăsându-şi înrădăcinată personalitatea; *culturală* – deoarece, fiind un act evolutiv, aceasta apar-

[2] Termenii îi aparțin lui Gustav Siebenmann, *El concepto de Weltliteratur y la nueva literatura latinoamericana,* lucrare prezentată la Congresul de Literatură Ibero-americană organizat la Madrid, iunie, 1984, pag. 4, citat de F. Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica*, Madrid, Gredos, p. 76.

ține unui întreg sistem de valori raportat la o scală infimă (casă, aşezare rurală sau urban) sau macro (regiune, țară, univers) şi configurează o anumită concepție particulară ce se înscrie în istorie şi în memoria indivizilor.

Analiza spațiului ca identitate culturală în proza latino-americană are ca punct de plecare principalele tendințe literare conturate în ultimele două secole, insistând mai ales asupra multiplelor interferențe manifestate în spațiile hispanice, situate în America de Sud şi Centrală. Perspectiva conturată este aceea a diversității, iar faptul că literatura hispano-americană s-a putut reînnoi continuu este rezultatul indiscutabil al capacității de primire şi asimilare a multor influențe, în parte cu tendințe de *universalism,* ce au contribuit, în totalitatea lor, la punerea în valoare a rădăcinilor ancestrale şi a miturilor tradiționale ale culturii americane.

În plus, după cea de-a doua jumătate a secolului XX, dezvoltarea şi maturizarea celor aproape douăzeci de literaturi latino-americane se datorează, aşa cum observa Andrei Ionescu, unei efervescențe politice sau unor sarcini nesoluționate social-politic, dar asumate impetuos de literatură, prin încercarea reuşită de a-şi croi drum spre universalitate:

> „În majoritatea țărilor latino-americane, literatura se simte datoare să preia sarcini pe care politica propriu-zisă nu le-a rezolvat încă. Pentru scriitorul latino-american, problema răspunderilor politice s-a pus permanent cu acuitate. <<America aceasta, căreia îi aparțin, oferă lumii spectacolul unui univers în care angajarea a fost întotdeauna inseparabilă de viața intelectuală>> constata romancierul cubanez Alejo Carpentier într-o conferință. (...) Generația sa simte necesitatea imperioasă de a împărtăşi destinul Americii latine, după îndemnul marelui poet şi revoluționar José Martí, căzut pe câmpul de luptă în 1895, în războiul de independență de sub stăpânirea spaniolă. Celebrul său articol *America noastră*, (…) a devenit o adevărată Carta Magna a atitudinii demne şi cutezătoare a popoarelor asuprite. Dacă, pe de o parte, << în spațiul culturii patria este umanitatea>>, şi izolarea devine sinucigaşă, pe de altă parte, pentru a intra cu valoare independentă în circuitul universalității, țările Americii Latine trebuie să afirme creator propriu lor fond spiritual, care este << metis>>"[3].

---

[3] Andrei Ionescu, *Conştiința propriului destin artistic* în *Secolul 20*, nr. 8-9/1973, volum dedicat Americii Latine, pp. 259-262.

Capitolul 9

Spațiul mitic în proza hispano-americană

Frica a fost din cele mai vechi timpuri un ferment de decizii şi acțiuni. Prin extrapolare şi citându-l pe Julio Manfred[1], pe măsură ce o anumită teamă i se inoculează identității culturale a unei minorități, simțindu-se deci urmărită sau amenințată, se instituie şi un fel de *autoprotecție*, prin crearea sau re-elaborarea de spații ficționale. În general, este vorba de locuri izolate, adevărate insule „literare”, care revendică o autarhie şi o ordine, de multe ori anacronice; câteva exemple în acest sens sunt Rumí-ul lui Ciro Alegría, Macondo lui Márquez, Comala la Juan Rulfo sau Santa María lui Juan Carlos Onetti.

Chiar dacă proiecția noastră vizează spațiul din proza secolului al XX-lea, trebuie conturat un scurt istoric al originii miturilor, simbolurilor, *leit-motivelor* şi imaginilor de proveniență europeană sau *americanizate* prin manifestările literare hispano-americane premergătoare *boom*-ului latinio-american.

9.1. Începuturile prozei

Primele semne ale identității americane exprimate în scris aparțin „cuceritorilor”; ei care sunt cei care fixează prin cronici cadrul ambiental diferențiator, nu numai raportându-se la Europa, ci şi la *culturile precolumbiene,* întâlnite şi inconştient asimilate, chiar dacă numai parțial:

> „Existența unei literaturi indigene precolumbiene a fost ignorată până în secolul al XIX-lea. Dacă în scrierile lor, cronicarii spanioli au inclus, câteodată, şi mostre de poezie şi imnuri religioase ale indienilor, gândirea

[1] Julio Manfred, *Psicología de la viveza criolla,* capit. ”Análisis de lugares comunes” (Analiza locurilor comune), Buenos Aires, Ed. Americalee, 1965, p. 165.

> autentică a acestora n-a putut să fie cunoscută decât atunci când investigatorii moderni le-au descoperit cântecele şi legendele. (...) Remarcabile prin calitatea lor superioară au fost şi sunt considerate naraţiunile mayaşilor din Yucatán şi cele ale vechilor aborigeni din Guatemala. (...) Acolo se aflau neatinse meleaguri neverosimile şi locuitori fără de prihană, care trăiau în concepţiile lor mitice originale create de marile culturi din America, întru nimic asemănătoare cu mitologiile convenţionale ale vechilor greci şi germani"[2].

La început, ca în cazul oricăror „exilaţi", a fost necesară o rupere de trecut. Politic şi social, aceasta s-a produs numai la începutul secolului al XIX-lea, odată cu obţinerea independenţei şi îndeplinirea visului legendar al lui Simón Bolívar; cultural însă, procesul de aglutinare a durat mai bine de patru sute de ani de la descoperirea Americii.

Explicaţia constă în faptul că, deşi existau scrieri din perioada colonială sub forma diferitelor cronici ce au alternat între ficţiune şi realitate, romanul ca gen era considerat atunci mult prea greoi şi în acelaşi timp, periculos, pentru eventualele contradicţii în legătură cu *textele sfinte* consacrate, mai ales că aproape toate teritoriile de dominaţie spaniolă au fost, prin excelenţă, catolicizate.

De asemenea, tot în această epocă predomină „proto-romanele", un fel de cronici de ficţiune, unele dintre cele mai dezbătute fiind *Lazarillo de ciegos caminantes* (*Însoţitorul orbilor peregrini* – 1773), de Carlos Incas alias Corcovado, roman picaresc ce marchează aventurile miraculoase ale vagabondului Lazarillo, într-o atmosferă lipsită însă de orice culoare locală.

Saltul calitativ important se va face abia peste un secol cu José Hernández şi a sa epopee gauchescă, *Martin Fierro*[3], operă care consolidează, cu avânturi romantice, mituri proprii şi incorporează armonios limbajul popular printr-o dublă tradiţie naţionalist-integristă şi estetic-universalistă.

---

[2] Laurenţiu Silvian, *Reevaluarea unei viziuni magice* în *Secolul 20*, nr. 8-9/1973, volum dedicat Americii latine, pp. 139-140.

[3] José Hernández, *El gaucho Martín Fierro y la Vuelta de Martín Fierro* (1879), Buenos Aires, Ed. Sopena, 1969.

În acest fel, America profundă şi necunoscută trebuia descoperită şi inventariată ca spaţiu înconjurător, act ce denotă o mare bogăţie lexicală transpusă într-o *scriitură a pământului*, indiferent de forma de relief evocată: junglă, savană, pampas, munţii Anzi etc.

Exaltarea provocată de descrierea teluricului prinde formă la nivel naţional, alături de o specie hibrid a romanului istoric. Treptat, începe să *respire* spiritul naţional cu adânci urme coloniale, urzind istorii de republici „bananiere", dictatori şi eroi, sinteza unei realităţi bogate, dar contradictorii, ce încearcă reconcilierea spiritului barbar cu civilizaţia.

Cu timpul romanul se *pozitivizează,* capătă note din ce în ce mai schematice şi critice, în încercarea curajoasă de a *oglindi* atitudini şi fapte dintr-o lume aflată într-o continuă transformare. În acest scop, realitatea ce *semnifică* va fi căutată primordial în *semne* – înainte de toate prin **cuvinte** şi mai apoi, prin **experimentarea limbajului** –, iar ulterior prin *forme*, adică **noi tehnici narative**.

9.2. Cuvintele creatoare ale Americii

> „**A inventa** sau a crea înseamnă a transforma lucrurile datorită intervenţiei omului şi a **descoperi** înseamnă a găsi ceva care deja există şi a-l aduce la cunoştinţa celorlalţi"[4].

În plan strict geografic, cine *inventează* apare drept un mincinos, după cum observa Ernst Bloch, comparându-l pe protagonistul creaţiei cu Baronul Münchhausen. În mod contrar, *descoperirea* nu pare să includă visul imaginaţiei, nefiind decât o *invenţie corectată prin fapte reale.* America a fost descoperită în 1492, dar de fapt ea exista cu mult timp înainte. Ne raliem opiniei că *a descoperi* trădează concomitent intenţia de a revela anumite fapte (similar cu verbul englezesc „a descoperi" – *to discover*) şi nu *a găsi*, *a întâlni*, cum am putea fi induşi în eroare etimologic. Prin urmare, America începe să existe, să se dezvelească prin cuvânt o dată cu recunoaşterea ei în lumea Occidentală, deci cu „descoperirea" continentului de către europeni.

---

[4] Ernst Bloch, cons. în trad. fr. *Le principe espérance,* Paris, Gallimard, 1982, vol. II, pag. 363.

9.2.1. Semnele sistemului de locuri literare

Spiritul uman nu s-a conformat niciodată cu *spațiul cunoscut* ce îl înconjoară. Din timpuri imemoriale, frica de gol şi abisal l-a îndemnat pe om, pe de o parte, să exploreze necontenit mediul înconjurător, iar, pe de altă parte, să *umple* spațiile neatinse cu creații ale fanteziei sale. Cercul realului a fost întotdeauna inclus în sfera mai largă a imaginarului.

Pe măsură ce spațiul a fost explorat, limitele tărâmurilor fantastice, ale insulelor paradisiace şi imperiilor legendare s-au retras în cercuri din ce în ce mai mari şi îndepărtate. Crearea lor prin imaginație, înțelegând inclusiv prin literatură, a devenit exclusivă, sinonimă cu distanța şi inaccesibilitatea, raportate la planul real.

Cu toate acestea, când vorbim de America, diferența între descoperire şi invenție–creare a realului nu mai este aşa de clară. Pentru aceasta evidențiem trei aspecte, pe care le considerăm esențiale.

Orice cunoaştere şi „acaparare" de teritorii se raportează şi asimilează atât prin termenii prezentului, cât şi ai trecutului. În cazul Americii, moştenirea culturală precolumbiană a fost aproape total ignorată în primele două secole de după descoperire. Mai mult, când direcția imaginată traversării Atlanticului a fost confirmată de Cristofor Columb, e ca şi cum imaginarul ar fi fost obiectivat. Ca atare, expectativa culturală se configurează în consecință. Totodată, dacă prefigurarea imaginară este prea intensă, realitatea revelată se adecvează acesteia, modificându-se conform spațiului visat[5].

Pe de altă parte, paradisurile terestre, păgâne sau creştine imaginate în Evul Mediu, suferă un proces de *transculturalizare* odată cu descoperirea Americii şi proiecția lor peste ocean. De asemenea, nu trebuie ignorat faptul că orice descoperire reflectă realitatea în termenii certitudinii geografice, dar o şi modifică substanțial. Spațiul *cucerit* suferă metamorfoza rezultată din dialogul cultural instaurat, iar Spania şi Europa n-au fost şi

[5] În literatura utopică se vorbeşte despre „timpul imaginar" şi „spațiul imaginar", ca poli ai realității prezente şi care are putea reprezenta revendicări ale unui trecut mitic (Paradisul pierdut, Atlantida şi Epoca de Aur) sau chiar proiecții ale unei societăți ideale viitoare, posibile.

n-au mai putut fi aceleaşi după descoperirea Americii, la fel cum nici realitatea indigenă nu a mai fost identică cu cea dinaintea cuceririi.

Este evident că geografia, literatura şi istoria au contribuit hotărâtor la modelarea continuă a spațiului american. Pentru a revela semnificația spațiului literar, trebuie mai întâi înțeleasă maniera prin care s-au ocupat şi transformat spațiile descoperite, cu alte cuvinte, să stabilim elementele ce au stat la construcția *întemeierii lor literare.*

Inițial, spațiul necunoscut a fost perceput de om drept un potențial agresor. Inspirându-i concomitent teroare şi admirație, natura virgină, debordantă sau indiferentă, a provocat, în acelaşi timp, atracție şi respingere.

În orice epocă şi civilizație gestul omului a fost acela de a pune stăpânire pe spațiul înconjurător. Claude Lévi-Strauss explică naşterea culturii ca fiind un *şoc* cauzat omului, primit datorită înfruntării cu un haos nedeterminat, confuz, de neexplicat. În semn de reacție, ființa umană creează o lume artificială, guvernată de logică şi structurată în perechi antinomice, cu *perspective şi ordini,* fie pentru a putea domina, fie pentru a se proteja de tot ce înseamnă necunoscut.

Atât din perspectiva viziunii cosmogonice a unui indigen care aspiră numai la supraviețuire, cât şi din prisma artistului ce percepe mediul prin simțul său estetic, sau a exploratorului uimit şi surprins de realitatea descoperită, ori a latifundiarului care îşi admiră orgolios întinderea domeniilor sale, este vorba despre un act de *acaparare a spațiului, o organizare a lui în funcție de interesul particular care îl guvernează*. În legătură cu acest fapt, arhitectul Le Corbusier accentua limitarea spațială, imperioasă oricărei creații:

> „Orice artă tinde să-şi stabilească limitele în **spațiu** şi să-l controleze într-un fel sau altul, prin propriile mijloace sau stabilindu-şi regulile pe marginea lui"[6].

La rândul său, creatorul de ficțiune va proceda identic. Nuvela sau romanul, pe măsură ce se consolidează într-o structură cu sens, stabilesc un ***sistem de locuri proprii***, cu care se identifică personajele sau intră în

[6] Le Corbusier, "New World of Space", London, Rev. *Horizon,* n. 106, oct. / 1948.

conflict. În fața pădurii tropicale, a pampas-ului, a lanțului Munților Anzi sau a peisajului *inedit* al Americii, s-a repetat procesul de „botez" primordial al realității.

A deschide un drum în această lume necunoscută relevă dificultățile întâmpinate de scriitori pentru a asimila şi integra teritoriul american. Începuturile prozei au fost ghidate de hazardul călătoriilor şi descoperirilor, în general arbitrare, susținute de *pulsiuni* de explorare, dominare şi incredibile descoperiri geografice. Trebuie semnalată o anumită înclinație pentru descrieri, în sensul cel mai baroc al cuvântului. Ulterior, *natura* suferă transformări în literatură, se umanizează şi devine un peisaj interiorizat al personajelor şi al stărilor de spirit declanşate.

Modalitățile în care spațiul american a fost asumat şi fixat în succesive *peisaje literare* au fost foarte variate. Dacă multe opere reliefează conflictul şi înfruntarea cu elementele naturale adverse (în proza despre pădure şi munți), unele au ilustrat „oroarea de abis, absolut" (descrierea pampas-ul sau a deşertului), în timp ce altele îşi inserează personajele într-un scenariu decorativ şi presărat cu detalii pitoreşti. Mai recent, *modelul literar* a căutat o integrare armonioasă a tehnicilor şi formei, peisajele devenind personaje, stări de spirit, existențe sau pretexte solide pentru cronici istorice.

Relația dialectică a omului cu mediul transformă un scenariu *anonim* într-unul vertebrat din punct de vedere literar, existând un anumit grad de umanizare al peisajului, astfel încât acesta să devină literatură. Dacă în Europa, romantismul a *consacrat definitiv* natura în peisaj[7], în America Latină acest proces a fost mai anevoios şi traumatic, lipsindu-i expansiunea artelor grafice cunoscută în secolul al XVIII-lea. Vom ilustra aceste aspecte în operele unor mari scriitori sud-americani în următoarele capitole, dar mai întâi să observăm tehnicile aplicate limbajului în definirea concretă a noilor spații literare.

---

[7] De exemplu, Miguel de Unamuno, Antonio Machado şi Azorín sunt cei care au fixat în literatura spaniolă, odată cu Generația de la '98 noțiunea de ***peisaj*** prin care este reprezentată arhetipic Castilia; situația este similară în Anglia, prin operele *poeților lacurilor*: Wordsworth, Blake etc.

Prima reacție a omului de-a lungul *inserției* sale estetice în mediul american a fost mirarea punctată cu note din cele mai variate de la groază la admirație. Scopul primelor cronici era acela de a transmite *celorlalți* cât mai multe date despre Lumea Nouă. Din acest motiv, stilul primei literaturi este în mod conştient exagerat, hiperbolic, deoarece integrarea totală în mediul american avea să se realizeze doar la început de secolul XX; numai atunci modelul de imitație descriptiv-bucolic european este depăşit, drept consecință, instaurându-se obiectiv distanța inevitabilă dintre călător/locuitor şi spațiu.

De fapt, această distanță americană a fost receptată mult timp ca un abis, ce separă diferitele unități calitative ale romanului şi totodată, un teritoriu lipsit de orice posibilitate de exploatare, un vid, sau, cum îl numeşte Georges Poulet, un *spațiu negativ*[8]. Ca atare, unitățile calitative sunt pentru Poulet „locurile" între care există *spații abisale necunoscute*. Spațiul în acest caz nu este un liant, ci dimpotrivă, un perete despărțitor între indivizi, o distanță impusă. Esențial rămâne atunci legătura intrinsecă între *locuri,* până la crearea unui adevărat sistem, problemă destul de delicată pentru America, care, de la bun început, a presupus o *geografie a izolării* şi nu a punctelor de legătură.

Prima încercare de a stabili un *sistem de locuri* literare a constat în apariția unei **literaturi de călătorii şi aventuri**, unde acel gol abisal din exterior încearcă să se sublimeze într-o trăire interioară. Primele romane, în adevărata putere a cuvântului, sunt considerate cele de la începutul secolului al XIX-lea, asupra cărora nu vom insista în mod deosebit, având în vedere caracterul eterogen, de experiment, ca orice început real al prozei adevărate. Subliniem însă faptul că deja din acea perioadă, *distanțele* nu mai sunt cele care separă, ci apropie realități duale dinspre Europa către America şi invers. Aşa cum afirma Michel Butor[9]:

---

[8] Georges Poulet în *L'espace proustien* (N. R. F., Paris, 1964) stabileşte un *sistem de locuri* în opera lui Marcel Proust, măsurând „distanțele" care separă fiecare scenariu, pe baza convingerii că orice spațiu este traversabil.

[9] Michel Butor, "L'Espace du roman" în *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, N. R. F, 1964, p. 49-58, cons. în trad. sp., *El espacio de la novela, Repertorio II,* Barcelona, Seix-Barral, pp. 51-61, 1970.

> „Orice ficțiune se înscrie în spațiul nostru precum o **călătorie** şi în legătură cu acest fapt se poate afirma că este tema fundamentală a oricărei proze literare. (…) Începând cu momentul în care depărtarea se apropie, aproapele dobândeşte puterea depărtării, devenind şi mai îndepărtat. Pământul este rotund şi mergând mereu înainte, ceea ce vom întâlni după orizont este punctul de plecare, însă deja complet înnoit. Distanța fundamentală a romanului realist nu este călătoria, ci străbaterea spațiilor; acea apropiere față de un loc anume implică o călătorie în jurul lumii."

În opinia aceluiaşi critic, ficțiunea *depopulează (dépayse),* în sensul că spațiul literar semnifică alt loc complementar celui real, din perspectiva căruia este evocat. În aceeaşi ordine de idei, se afirmă că orice spațiu ce se creează în spațiul textului instaurează un fel de gravitație, precipită şi cristalizează sentimente, comportamente, gesturi şi prezențe, fapt ce îi conferă propria sa densitate raportată la continuitatea exterioară a spațiului mental. Pe scurt, aceasta este una dintre definițiile sintetice ale spațiului estetic.

Dincolo de orice ezitări, artistul american a folosit în principal măsura europeană pentru a *aprecia cantitativ* peisajul său. Să nu neglijăm faptul că Europa a avut un Petrarca, Rousseau, Goethe, care au stabilit o dimensiune „proporționată" în *călătoriile lor literare*. Această natură evocată este liniştită, calmă, contemplată din interior şi se înscrie în tradiția clasicistă greco-latină.

Creatorii contemporani ai peisajului spaniol, de la Azorín, Machado până la Camilo José Cela, nu au făcut decât să repete aceste constante. Respectiva orientare se întrevede şi în literatura latino-americană, începând cu proza lui Augustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias, Joaõ Guimarães Rosa etc. Prin intermediul lor şi al altora pe care îi vom cita în continuare, s-au trasat liniile estetice ale dialecticii **om-mediu**, abandonându-se progresiv detaliile pitoreşti în favoarea altora naturaliste, interioare, neutralizându-se astfel şi ancestrala *teamă față de neant.*

În urma experimentării surprizei cauzate de descoperirea noilor realități, proza a suferit imediat o senzație de copleşire, aproape anihilare în fața mediului. Neavând deocamdată nicio *model cultural prestabilit*, revelația şi desemnarea Americii ca nou tărâm originar al ficțiunilor nu erau suficiente pentru procesul de creație. Spațiul trebuia *trăit* şi *interiorizat*, pentru că încă nu reieşea niciun semn al „domesticirii" percepției artistice.

Excesul spațiului ne asfixiază mai mult decât lipsa lui, scria Jules Supervielle, descriind imensitatea pampas-ului argentinian pe care îl asemăna cu o *mare închisoare*. Adaugă poetul uruguayano-francez:

> „În virtutea excesului de cai şi libertate şi a acestui orizont nemişcat, în ciuda galopului nostru disperat, pampas-ul avea pentru mine aspectul unei închisori mai mari decât altele[10]".

Într-o măsură considerabilă, lumea exterioară apare conform unei îndelungate tradiții ibero-americane drept o conspirație a realității împotriva posibilităților de expansiune a identității. Natura, dominată de legi necunoscute, şi implicit, *neliniştită,* în termeni goethieni, domină şi sufocă personajele povestirilor şi romanelor.

Relația este cu precădere conflictuală: apropierea de pădurea tropicală îi este fatală lui Arturo Cova, personajul din *La Vorágine* (Columbia, 1924) de José Eustasio Rivera; deşertul devine aiuritor-înnebunitor în proza brazilianului Jorge Amado, *Los caminos del hambre.* În cazul uruguayanului Horacio Quiroga se ajunge până la sacrificiu, în sensul că însuşi autorul îşi asumă destinul artistului, alegând să trăiască în junglă pentru a putea înțelege dimensiunea interioară a provocării şi a „îmblânzi", cel puțin literar, un spațiu nedomesticit, care încă nu cunoscuse prezența umană europeană.

Dar dacă jungla este un scenariu previzibil pentru trauma existenței confruntată cu supraviețuirea, pampas-ul apare ca o provocare a dimensiunilor metafizice. Spre deosebire de pădurea tropicală, unde atenția se concentrează asupra detaliului ce sufocă, într-o câmpie întinsă se pot observa dimensiunile infinite dintre cer şi pământ. „Câmpia este sentimentul care ne face mai mari" scria Rilke, iar, parafrazând, jungla simbolizează atunci sentimentul care îl nimiceşte pe om.

Cu toate acestea, chiar şi în pampas natura pare ostilă, dată fiind imensitatea, goală din punct de vedere cultural. Rămâne totuşi un spațiu deschis, destul de uşor de străbătut, fapt ce va determina ficțional o

[10] Jules Supervielle, *Gravitations*, Paris, NRF, 1949, p. 19.

angoasă existențială, proprie unei identități extrem de *intelectualizate*, cum este cea argentiniană[11].

Toate acestea aparțin unei sfere de directă conotație filozofică care implică concepte multiple, precum *vastitate, monotonie, gol, infinit,* ce gravitează în jurul încercărilor de înțelegere literară. În *Radiografía de la pampa*, Ezequiel Martínez Estrada raționalizează spațiul într-un eseu extrem de sarcastic şi profund, iar Ricardo Güiraldes în *Don Segundo Sombra* captează acelaşi *topos* în proza sa, transmițând cum „sufletul în contact cu pampas-ul devine infinit, liber de limitările citadine" şi fiecare om „se simte fiu al lui Dumnezeu, al câmpiei şi al lui însuşi".

Astfel, scriitorii latino-americani ajung să penetreze realitatea pentru a intra în consonanță cu ea şi a i se integra ca parte substanțială, privilegiu pe care îl descoperiseră înainte în literatura nord-americană Herman Melville şi mai apoi, Ernest Hemingway.

Aceeaşi integrare vitală, la un nivel mai decantat, surprindem în opera lui Augustín Yáñez, mai ales în scrierile: *La tierra pródiga* şi *Al filo del agua* sau în miturile creației reliefate în operele lui Miguel Angel Asturias cum ar fi: *Leyendas de Guatemala, Mulata de tal, El Halajadito* şi, nu în ultimul rând, *Hombres de maíz* (1949)[12].

De asemenea, aprofundarea realității prin analiza originilor ce stau la baza oricărei identități se observă şi în romanele lui Ciro Alegría. Ca o exemplificare, în *El mundo es ancho y ajeno* (1949), relația om-pământ este

---

[11] Acest sentiment apare chiar la originile literaturii argentiniene, aşa cum este el explicat de Domingo Faustino Sarmiento, unul dintre părinții civilizatori ai acestei țări. În *Aspecto físico de la República Argentina y caracteres, hábitos e ideas que engendra (Aspectul fizic al Republicii Argentina şi trăsături, obiceiuri şi idei concepute),* Capit. I din *Facundo,* Buenos Aires, Cedal, (1845)1979, p. 17 scria: „Răul de care suferă Argentina este extinderea; deşertul care o înconjoară în exterior îi afectează măruntaiele; singurătatea, lipsa aşezărilor şi a unei locuințe umane sunt în general, limitele fără dubiu între provinciile sale."
V. www. e-libro. net/E-libro-viejo/gratis/facundo. pdf

[12] În romanul lui Asturias oamenii se nasc ca „vegetalele", ceea ce accentuează simbologia mitică a rădăcinilor identității americane, dar totodată explică cum pământul este antropomorfizat. Este un pământ care „cade visând din stele şi se trezeşte în forma în care au fost o dată munții", altfel spus, este un tărâm personificat ce naşte oameni din răsaduri de porumb.

extrem de bine conturată, pământul fiind o peşteră-placentă, în sânul căreia cresc creaturile şi de unde ulterior țâşnesc spre lumină. Există peşteri situate „mai aproape de buricul pământului”, denotând un motiv al centrului care apare în toată simbolistica primitivă, după cum subliniază Mircea Eliade, deoarece peştera-placenta este cea dătătoare de viață. În lumea andină a lui Ciro Alegría, omul simte că „pământul este în interiorul său”[13], este *Pacha Mamá*, de care îl leagă un cordon ombilical nevăzut, fiind totodată şi locul unde se va întoarce în momentul morții ca să se contopească cu ea.

Progresiva multitudine culturală a spațiului american pe de o parte, şi densitatea aparițiilor literare de-a lungul ultimelor două secole, pe de altă parte, au consolidat ceea ce avea să se numească *tradiție identitară*. În acest moment s-ar putea trasa cu uşurință o hartă literară americană, cu spațiile-i bine delimitate şi perfect recognoscibile. Semnele prin care aceasta este exprimată şi sintetizată artistic permit, bunăoară, identificarea zonelor geografice în pagini de ficțiune: savana este inevitabilă peisajului *Doñei Bárbara* de Rómulo Gallegos, la fel cum pădurea tropicală este jungla din *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, iar lumea andină începe cu Ciro Alegría. Concluzia este că nu se poate evita lumea reală în momentul abordării literare, deoarece amândouă se întrepătrund miraculos.

Totuşi, acest concept de *localizare*, esențial în proza contemporană, are nevoie de câteva precizări în cazul american:

În primul rând, nu este vorba despre o „încărcare” culturală printr-un paralelism perfect geografic, ci de o creație imaginară a unui *sistem de locuri*, reprezentativ pentru acea realitate. Numai în plan secund şi depinzând de autor, protagonist sau de însuşi cititor, se poate omologa un scenariu literar exteriorului, fapt care ar marca identificarea literară amintită mai sus.

De exemplu, *Santa María*, aşezarea mitică din opera uruguayanului Juan Carlos Onetti, funcționează precum un univers autonom ce poate fi identificat, iar sistemul de locuri creat se zugrăveşte de la sine ca un peisaj unde străzile şi piețele se întretaie cu finețe pe malul unui râu american. Indiciile nenumărate oferă cu siguranță identificarea cu micile oraşe ale

[13] Ciro Alegría, *El mundo es ancho y ajeno,* Mexico, Ed. Diana, 1949, p. 434.

litoralului argentinian sau uruguayan de pe malul râurilor Paraná sau Río de la Plata. Cu toate acestea, este nesemnificativ să ştim care dintre ele este Santa María, aspect pe care însuşi Onetti a preferat să-l elimine cu discreție şi al cărui nume este total irelevant pentru critica literară.

De asemenea, *Macondo* creat de Gabriel García Márquez, a reuşit să sintetizeze arhetipul satului natal al tropicului american, dincolo de asemănarea vizibilă cu satul natal al autorului, Arequipa, din care se inspiră, astăzi acesta din urmă fiind proclamat chiar *loc sfânt*.

Dacă spațiul literar hispano-american se conturează solidar în interiorul operei unor scriitori, nu înseamnă că acest proces de *identificare şi recunoaştere* a avut o traiectorie facilă. Am semnalat mai înainte importanța stabilirii clare a primelor semne cu care omul marchează prin ficțiuni identitatea culturală a mediului înconjurător. Începând de aici, spațiul dobândeşte şi o funcție narativă, în dimensiunea întregii operei.

În opera sa critică, *Notes on writing a novel*, Elizabeth Bowen semnala: „Peisajul se poate justifica într-un roman atunci când se poate ilustra, sau cel puțin simți, ca parte a acțiunii sau a caracterelor personajelor. În realitate, atunci când este **dramatizat**"[14].

Această noțiune a dramaticului în ceea ce priveşte peisajul este completată de D. S. Bland:

> „Este facil şi tentant să analizăm pasajele descriptive ale unui roman ca parte separată de argument sau de personaje, mai ales dacă acele pasaje ne impresionează ca exemple ale scrierii frumoase (*fine writing*). Totuşi, începem să învățăm să ne oprim asupra cuvintelor din paginile unui roman precum facem într-o poezie sau dramă şi cred că această atenție direcționată asupra paragrafelor de descrieri şi peisaje ne demonstrează că nu sunt aşa de irelevante cum am avea uneori tendința să le apreciem"[15].

Studiul entităților topologice ale prozei americane din perspectiva amintită mai sus este relativ recentă. Cu toate acestea, ea trebuie înțeleasă în cadrul interpretării lui Gaston Bachelard a *spațiului fericit*, un spațiu al

---

[14] Elizabeth Bowen, *Notes on writing a novel,* London, Collected Impressions, 1950, p. 254.

[15] D. S. Bland, "Endangering the reader's neck" în *Criticism III*, Wayne, Wayne State Univ. Press, 1961.

intimității sau al unei *încrederi cosmice*, spre care tinde expresia literară[16]. De fapt, spațiul pe care-l vizează analiza mai mult fenomenologică decât psihanalitică a lui Bachelard nu este unul material, geometric şi pur exterior ca atare, al obiectelor propriu-zise, ci un ***spațiu imaginar***, un spațiu în continuă mişcare şi formare, în stare mereu născândă, mereu intim şi mereu inovator. În opinia bachelardiană este un spațiu primordial poetic, impregnat de afectivitate şi o profunzime declanşate de „conştiința de minunare".

În aceeaşi ordine de idei, Roland Barthes observa că limbajele literare au trecut de la o *funcție instrumentală*, mulțumită căreia au reuşit să aprofundeze cunoaşterea naturii de-a lungul secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea, la o *funcție expresivă*, esențialmente centrată pe condiția umană din secolele XIX-XX. Numai parcurgând etapele de mai sus, se poate face saltul, de la scrierea propriu-zisă a literaturii, la decantarea ei.

Din punctul de vedere al prezentei analize, spațiul este supus unei anchete topologice similare, însă aplicate unei proze aflate încă în plin proces de experimentare şi orientare estetică.

9.3. Spațioscopii, utopii şi călătorii

Romanul ca gen, aşa cum se conturează progresiv din secolul al XIX-lea până la mijlocul secolului XX, nu face decât să reflecte *Umwelt-ul* fiecăruia, esența unui autosistem, prin care identitatea se construieşte în funcție de mediu geografic şi un anumit tip de clasă socială. Ca atare, comportamentele unor astfel de eroi sunt de multe ori previzibile, iar conflictele declanşate reprezintă aspecte ale respectivului sistem social. Până şi personajele care încearcă să se rupă de lumea lor cum ar fi *Madame Bovary* în opera lui Flaubert cu acelaşi nume sau Julien Sorel din *Roşu şi negru* de Stendhal, nu reuşesc să scape din corsetul social care îi înconjoară şi sufocă în cele din urmă.

Una dintre dominantele demne de semnalat din proza europeană a acestei perioade este sentimentul de *înstrăinare şi marginalizare* a eroului tradițional, ce apare o dată cu primul *outsider* al literaturii occidentale şi

[16] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P. U. F., 1957 în *Poetica spațiului*, traducerea: Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Bucureşti, Ed. Paralela 45, 2003.

anume picarul Lazarillo, urmat ulterior de Don Quijote, Profesorul Roquentin din *Greața* de Jean Paul Sartre, personajele din *Străinul* de Albert Camus şi *Amintiri din casa morților* de Dostoievski. ***Outsider***-ul sau acea ființă – după cum afirma Henri Barbusse – care priveşte *lumea din spatele grilajului*, nu este decât reflectarea literară şi morală a unei crize profunde şi generalizate. Este ruptura regăsită în filosofia sfârşitului de secol XIX, când raționalismul şi universalismul antropocentrist, care guvernaseră umanitatea încă din Renaştere, încep să decadă vertiginos.

Ceea ce însemna o stare relativ recentă a prozei europene – criza de identitate a personajului – devine de la bun început caracteristica solidă a omului american. Negăsirea unui loc confortabil în spațiu nu e limitată la categoria socială a intelectualilor alienați sau a celor care suferă de angoase; fenomenul se observă frecvent în țările ce au cunoscut o puternică imigrație şi unde sentimentul de marginalitate este aproape o stare naturală. Pătura socială de mijloc, oamenii pământului şi chiar cei mai săraci trăiesc adesea aceeaşi criză existențială, simțindu-se străini în propria țară.

Galeria de personaje de acest tip este foarte vastă.

Pe de o parte, sunt cei născuți în America şi care visează *o altă* lume alternativă (în general Europa), iar pe de altă parte, emigranții, eterni dezrădăcinați nostalgici. Aşa cum insista Roger Caillois:

> „Cei care fugeau din Europa au colonizat America: urmăriți de lege şi aventurieri, misionari, un amestec de bandiți şi apostoli temerari, sfinți, disperați, ambițioşi şi dornici de a se simți comod şi cu mâinile libere”[17].

În acest mod s-a format generic ***spațiul libertății***. În fața *golului* american, noua patrie este constituită dintr-un tărâm plin de incertitudini, fără altă limită decât linia mişcătoare, ce separă pământurile şi care este încet asimilată spațiului propriu aflat între marile întinderi ostile dimprejur. În consecință, cuvântul *frontieră* dobândeşte o importanță deosebită pentru definirea tendințelor de evaziune; totodată, ea reprezintă metaforic poarta fantasticului şi a eliberării prin imaginație.

[17] Roger Callois, *Espace américain,* Montpellier, Fata Morgana, 1983, p. 11.

Situația **indigenilor** americani a fost de-a lungul istoriei o nesfârşită „expulzare" traumatică, dacă ne referim la uzurparea pământurilor şi la *şocul cultural* al impunerii „civilizației". Prin urmare, proza va fi spațiul de reflecție asupra urmărilor, cu precădere negative, ale acestei rupturi, resimțită ca o anulare a identității, nu numai datorită amestecului de rase, ci şi confruntării injuste şi permanente dintre societatea tradițională şi cea modernă.

De asemenea, în această epocă persistă problema omului de **rasă neagră**, reliefată cu precădere de literatura braziliană; el ajunge să simbolizeze tot nativul american, aflat însă sub nemiloasa amprentă culturală a transplantului geografic, a fostei sclavii şi a marginalizării[18].

Chiar şi cei care ar trebui să fie mai înrădăcinați în spațiul american, cum ar fi oamenii din mediul rural, se văd constrânşi la o luptă intensă pentru a-şi păstra drepturile elementare, fiind înfometați şi asupriți de marii latifundiari. Romanele *Los caminos del hambre* de Jorge Amado sau *La tierra pródiga* de Augustín Yañez sunt, în acest sens, exemplificatoare.

Aşadar, indiferent de latitudine, rezultatul acelaşi: dezorganizarea socială, personală şi implicit, căutarea, esențialmente utopică, a aceluiaşi *spațiu fericit*, într-o eternă mişcare-jalonare topologică ce reverberează în literatură.

În America, la baza succesivelor definiții ale *spațiului fericit* (conform teoriei bachelardiene a spațiului intim, încărcat cu semnificații şi stări de spirit), a prevalat credința că omul el însuşi se schimbă sau modelează natura înconjurătoare, după bunul plac, imaginând modele de utopii, în funcție de epocă şi gusturi personale.

Este interesant de remarcat cum autorii care descriu noua realitate după procesul de independență a statelor americane din secolul al XIX-lea, devenind totodată creatorii ficțiunilor idealiste. Bunăoară, Domingo Faustino Sarmiento descrie noua lume argentiniană între *civilizație* şi *barbarism,* dar în acelaşi timp creează un oraş utopic – *Argirópolis* – capitala

[18] Problemele identității fragmentare care exprimă acest sentiment se oglindesc în special în proza de limbă franceză şi engleză din insulele Caraibe.

ideală a societății de pe malul lui Río de la Plata. La fel este construit romanul *Reinaldo Solar* al lui Rómulo Gallegos, într-un teritoriu paradisiac şi panteist din Venezuela, adevărat templu menit să aducă oamenii din nou în sânul *naturii, al dragostei şi al adevăratelor ideale umane*[19].

Dacă unele scrieri constituie adevărate *călătorii inițiatice* în căutarea paradisului pe pământ, altele, dincolo de aparențele de roman istoric, proiectează retroactiv o viziune critică şi ironică a cuceririi spaniole, cum sunt: *Los perros del paraíso* (1983) de Abel Posse, *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier sau *Zama* (1956) de Antonio di Benedetto etc.

Luând în considerare lipsa omogenității, inadaptarea şi criza identității americane, căutătorii Paradisului pierdut şi „constructorii" spațiului fericit au fost nevoiți să plece întotdeauna de la noțiunea de deplasare, mişcare.

În acest sens, se conturează dialectica „înăuntru-afară", cu care este identificat conceptul de *cămin*, o specie de microcosmos personal (G. Bachelard). Din acest spațiu tainic, lăuntric se vor proiecta viitoarele călătorii, având drept referință locul de refugiu nostalgic. În *Sobre héroes y tumbas* (*Despre eroi şi morminte*) al lui Ernesto Sábato, Alejandra este dominată de aceleaşi contradicții: face eforturi pentru a se integra în casa sa din Barracas, o locuință austeră şi ciudată, însă concomitent îşi exprimă dorința de evadare:

> "- Qué lindo sería irse lejos – comentó de pronto-. Irse de esta ciudad inmunda.
>
> Martín oyó penosamente aquella forma impersonal. Irse.
>
> - ¿Te irías?- preguntó con voz quebrada.
>
> Sin mirarlo, casi totalmente abstraída, respondió:
>
> Sí, me iría con mucho gusto. A un lugar lejano, a un lugar donde no conociera a nadie. Tal vez a una isla, a una de esas islas que todavía deben quedar por ahí.[20]."

---

[19] Rómulo Gallegos, *Reinaldo Solar*, Buenos Aires, Espasa – Calpe, 1945, p. 65.

[20] Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*, Buenos Aires, Fabril, 1964, p. 107 în trad. rom. *Despre eroi şi morminte*, trad. din spaniolă de Aurel Covaci, cuvânt înainte de Angela Martin, Humanitas, 2003, p. 197:
„Ce frumos ar fi să pleci departe. – comentă deodată –. Să pleci din acest oraş nesuferit. Martin auzi cu durere acea formă impersonală de a spune: a pleca.

De asemenea, atunci când, în finalul romanului *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, tânărul Fabio Cáceres se vede moştenitorul averii tatălui său, care tocmai murise, trăieşte o revelație covârşitoare:

> "Parece mentira: en lugar de alegrarme por las riquezas que me caen de manos del destino, me entristecía por las pobrezas que iba a dejar. ¿Por qué? Porque detrás de ellas estaban todos mis recuerdos de resero y vagabundo y, más arriba, esa indefinida voluntad de andar, que es como una sed de camino y como un ansia de posesión, cada día aumentada, de mundo[21]".

De fapt, setea de drum, dorința de posedare a lumii, elogiul sărăciei şi al peregrinului, filosofia existențială, sunt leit-motive în multe romane hispano-americane. Pentru personajul Fabio, proprietatea unui teren şi administrarea unei ferme nu îl atrag suficient, ci numai pampas-ul pe care l-a străbătut în calitate de negustor de vite şi gaucho; acel spațiu deschis, plin de senzații, îi defineşte personalitatea şi este ceea ce vrea să posede într-adevăr.

Astfel, percepția spațiului şi călătoria tânărului de paisprezece ani transformă conştiința intimă a protagonistului. Călătoria nu este o simplă deplasare dintr-un loc în altul, ci o adevărată inițiere în viață, fiind o formă de *Bildungsroman*, mult experimentată în literatura europeană.

Drept consecință, observăm că natura s-a transformat în peisaj, iar odată cu această metamorfoză se încheie senzația de asfixiere provocată de spațiu asupra ființei, în favoarea unui loc mai intim, parte integrantă a

---

- Tu ai pleca? – o întrebă cu voce spartă.

Fără să-l privească, aproape total absentă, îi răspunse:

- Da, aş pleca cu multă plăcere. Într-un loc îndepărtat, un loc unde să nu cunosc pe nimeni. Poate pe o insulă, una dintre acelea care încă trebuie să mai existe pe undeva pe aici... ".

[21] Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra,* Buenos Aires, Losada, 1955, p. 172:
„Nu-mi vine să cred: în loc să mă bucur de bogățiile care îmi cad din cer, mă întristam pentru sărăciile pe care urma să le las în urmă. De ce? Pentru că în spatele lor erau toate amintirile mele de negustor de vite vagabond şi mai ales, acea dorință nedefinită de a merge, care este precum setea de drum şi o dorință crescândă, pe zi ce trece, de posedare a lumii". (trad. n.)

spiritului de gaucho, imagine căreia în cuvintele lui Güiraldes, i-a rămas un *suflet de orizont:*

> "Creo que la afición de mi padrino a la soledad debía influir en mí; la cosa es que, rememorando episodios de mi andar, estas perdidas libertades en la pampa me parecían lo mejor. (...). De grande y tranquilo que era el campo, algo nos regalaba de su grandeza y su indiferencia[22]".

Referindu-ne la manierele distincte de a *călători,* în proza ibero-americană se profilează două tendințe: în primul rând, dacă deplasarea se face înspre interiorul ascuns al rădăcinilor Americii, se cristalizează o **mişcare centripetă**, iar în al doilea rând, dacă se merge înspre margini, limite sau periferii, adică spre exteriorul care atrage şi influențează, se constată o **mişcare centrifugă.** Diametral opuse, aceste mişcări nu se pot explica separat, atât de condiționate sunt impulsurile reciproce şi contrarii.

Acest tip de mişcare urmăreşte o cuprindere sau chiar acaparare a spațiului în funcție de *centrele* identificate şi fixate în inima continentului. Respectiva deplasare presupune călătorii ce semnifică o adevărată *despovărare* personală, în favoarea asumării unei identități pure şi elementare, în contact direct cu elementele primordiale ale naturii: aerul, apa, pământul şi uneori focul. Tendința de reîntoarcere la origini, la sursele primitive de viață înseamnă, în multe cazuri, nostalgia paradisului pierdut, neliniştea omului care trăieşte pe margine şi încearcă să acceadă la centru prin modul iluzoriu de a transforma natura şi de a restabili echilibrul originar.

În grupul comun se includ opere precum: *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Canaima* de Rómulo Gallegos, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *La casa verde* de Mario Vargas Llosa, scrierile lui Horacio Quiroga etc.

S-a susținut că la originea acestei mişcări subzistă o situație traumatică, care la un moment dat cauzează o *ruptură*. Aceasta este declanşată de conflictul dintre o tensiune activă între *eu*-ul personajului) şi mediul exterior,

[22] *Ibidem*, p. 51:
„Cred că pasiunea naşului meu pentru singurătate m-a influențat şi pe mine; faptul este că, rememorând episoadele călătoriilor mele, acele libertăți pierdute prin pampas mi se păreau cele mai frumoase. (...). Din cât de mare şi liniştită era câmpia, ne dăruia şi nouă ceva din măreția şi indiferența ei". (trad. n.)

spațiul unde lipseşte justificarea suficientă sau vreun sprijin moral pentru a contracara dezintegrarea identității. Scopul unei asemenea călătorii, în loc de a fi o regăsire mitică în interiorul Americii, se deplasează imaginar spre bătrâna Europă, fapt ce se identifică din nou cu formele idealizate ale paradisului pierdut. De fapt, reprezintă o altfel de căutare a *El Dorado*-ului (văzută atât ca fugă, cât şi ca alegorie – călătorie inițiatică), aşa cum se reflectă în opera lui J. C. Onetti, Julio Cortázar, Alfredo Bryce Echenique, José Donoso etc.

În acest sens, Horacio Oliveira din *Rayuela (Şotron)* exemplifică tipul de personalitate vizat. Conştiința unor ființe fragmentare şi descentrate, generalizată la mulți artişti americani, face parte dintr-o problematică mai vastă a omului contemporan, unde dispersia nu înseamnă pluralitate, ci repetiție, proliferare a identicului.

Mişcarea centrifugă este, în principiu, o evaziune din mai multe puncte de vedere: este fuga înspre *afară,* încercarea de a scăpa din criza primordială a omului american şi în acelaşi timp, o idealizare a spațiilor spre care se aspiră, cu precădere proiectată în capitale europene ale culturii precum Paris, Roma, Madrid sau Londra.

Aşa cum se întâmpla şi în mişcarea centripetă, călătoriile sunt ciclice, iar primul impuls devine metamorfoza în oglindă a ideii contrarii lui. Respectiva atitudine se manifestă încă în literatura secolului al XIX-lea, prin eludarea oricărei mimetizări şi asimilarea modelelor europene. Acest lucru denotă faptul că proza contemporană îşi asumă noțiunea de *distanță*, drept consecință a dezrădăcinării totale de bătrânul continent şi a condițiilor vitrege impuse de exil, situații ce sunt nuanțate cu dramatism la început de secol XX, prin cunoscuta *criză americană*.

Ce rămân cu-adevărat esențiale în această dublă oglindire a spațiului sunt **iluzia** şi **obiectul călătoriei**, pentru că o dată îndeplinit scopul pragmatic, dispare vraja în plan real, fiind transpusă univoc în literatură. O să detaliem în continuare câteva dintre exemplele remarcabile ale acestor orientări şi curente literare, precum şi percepțiile respective ale spațiului.

Capitolul 10

Realismul magic şi realismul miraculos

Proza şi în special, romanul modern şi postmodern, au introdus la sfârşitul secolului al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea, elemente inovatoare ale construcției literare ce au dus la reliefarea vieții şi a spațiului într-un dinamism acerb al relațiilor sociale, culturale şi politice. Astfel, proza modernistă îmbină liricul cu epicul, făcând uz de diverse procedee ale mitologizării şi percepției spațiului, apelând la referințe folclorice şi universaliste, conform sferei culturale circumscrise.

De fapt, se poate vorbi despre o adevărată *mitologizare* a spațiului în literatura latino-americană sau est-europeană abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea, ca un răspuns al împletirii *intelectualismului* modernist de tip vest-european cu tradițiile arhaice, mitologice. Mai mult, acest fenomen s-a apreciat ca fiind o reacție inerentă a dezvoltării popoarelor menționate mai sus, după cel de-al doilea război mondial încoace. Cronologia explică întrepătrunderea istoriei, mitologiei şi folclorului, într-o manieră singulară ce evidențiază arhetipurile moderne recreate peste tradiții şi care pun în valoare, prin note miraculoase sau romantice, specificul național. Acest fenomen a fost definit în Europa dar şi America Latină drept *realism magic*.

El a apărut la început de secol XX în Europa şi practic a fost consacrat în calitate de curent literar de proza continentului latino-american, întorcându-se îmbogățit după anii '60 printre literaturile nord-americane şi europene. Aprofundarea câtorva aspecte legate de realismul magic susțin studiul nostru aplicat unor cazuri particulare de scriitori şi opere.

Se poate afirma că ultima epocă socială cu o componentă magică, înainte de secolul XX, a fost societatea renascentistă, deoarece având

orientare antropocentrică, ea includea câmpul de mister şi magie pe care îl presupunea ființa umană. Mutația spre spiritul ştiințific, pozitivist şi transformările radicale impuse de Reforma religioasă impun însă o metamorfoză a imaginarului şi cenzura fantasticului, aşa cum observa I.P. Culianu[1]. Totuşi, secolul realist al XIX-lea este categoric învins de următorul, prin elanul său creator şi noile tehnici ficționale abordate, prin îndrăzneala de a călători chiar în spații utopice sau imaginare, posibile, necunoscute, după cum promotorul novocentismului, Massimo Bontempelli proclama cu fervoare:

> „*Novocentismul* este o luptă pentru fantezie, pentru o artă care, mai presus de toate, trebuie să desfete şi să surprindă, pentru o artă care trebuie să ştie a privi viața ca o mare aventură plină de riscuri, de mister. Literatura secolului XX trebuie să fie o călătorie prin natură, prin viață sau prin sufletul omului, dar totdeauna călătorie, mişcare, invenție. Secolul trecut, al XIX-lea, a fost secolul observației, al exactității descriptive, al pasiunii pentru viața cotidiană; l-am putea numi secolul realității. Secolul nostru va trebui să se numească secolul fanteziei. Trebuie să inventăm... trebuie să învățăm şi noi arta de a inventa alte mituri şi alte legende. Am spus fantezie. Dar chiar fantezia noastră trebuie să fie cu totul nouă...[…] Fantezia novocentistă aşează în jurul celei mai precise realități un nimb de magie. Pe drept cuvânt arta noastră a fost definită ca **realism magic**”[2].

Pe lângă alte mişcări artistice-literare catalogate drept prea *hiperbolice*, cum a fost avangarda, realismul magic propune transfigurarea unei realități prin ***mit***, eliminând limitele dintre fantastic şi real, astfel încât miraculosul nu este decât o altă fațetă a cotidianului, nerevelată ochiului până în prezent. Datorită acestor considerente, realismul magic reuşeşte să se impună cu uşurință, prin simbioza dintre vechile tradiții şi fondul nou, infinit, creat de imaginar.

Într-o lume convențională, în care omul se simte agresat şi mutilat de platitudine, singurătate şi lipsa comunicării, noua orientare aduce miracu-

---

[1] V. I. P. Culianu, *Eros şi magie în Renaştere 1484*, Bucureşti, 1994.

[2] Revista „900” înseamnă „anii de după 1900” în italiană, adică secolul XX; în jurul revistei s-a consolidat curentului artistic condus de Massimo Bontempelli, în română V. *Oameni în timp* (1937), prefața Şerban Stati, Bucureşti, 1968, p. 10.

losul, iar prin el, crearea unor imagini şi semnificații unice, care luminează cu mult mai multă profunzime misterele existenței. Altfel spus, omul redevine centrul de unde emană miracolul, iar realitatea plată şi uniformizată se estompează sub patina fanteziei creatoare.

Odată descoperită această infinitate de orizonturi posibile şi miraculoase, ea va fi oglindită în literatură, constituind o modalitate aparte de a recrea realitatea. În primul deceniu al apariției avangardei literare, Franz Roh preia termenul *Magischer Realismus* (1925) pentru opera sa: *Nach-Expressionismus*, pentru ca maestrul suprarealismului, André Breton, să consacre ***miraculosul*** drept categorie estetică şi parte a existenței, folosind ca modalitate de realizare tehnica exploatării maxime a universului metaforic şi imaginar.

Tzvetan Todorov în *Introducere în literatura fantastică*[3] explica fascinația exercitată de *miraculos* prin evenimente supranaturale şi călătorii fantastice, „o desăvârşită explorare a realității şi o expresie plenară a speranței" şi a posibilităților nelimitate. În opinia sa, literatura apelează la miraculos deoarece sunt insuficiente posibilitățile logice pentru a explica desfăşurarea evenimentelor şi este necesar a admite că acțiunea se desfăşoară de fapt în alte spații, alte universuri, sub incidența altor legi. În aceeaşi ordine de idei, Todorov clasifică tipurile de *miraculos* în următoarele categorii:

Miraculosul hiperbolic, având ca trăsătură definitorie dimensiunea ireală a ființelor sau obiectelor. **Miraculosul exotic**: manifestat atunci când faptele ireale sunt prezentate ca reale, sub pretextul că se derulează pe teritorii îndepărtate, necunoscute. **Miraculosul instrumental**: care face uz de instrumente ireale într-un cadru real. Adesea respectivele mijloace sunt ireale doar pentru epoca respectivă când are loc povestirea. **Miraculosul pur**: este cel complet inexplicabil, unde irealul nu este constituit din simple detalii ca în cazurile anterioare, ci întreaga realitate este contaminată. Față de celelalte tipuri, este categoria cu cele mai puține similitudini cu lumea reală.

Todorov menționează şi ***miraculosul-ştiințific***, adică literatura de science-fiction. În general, povestirile de acest gen sunt posibile într-un viitor

[3] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Bucureşti, Univers, 1973.

îndepărtat, adică înțelese prin intermediul logicii, nefiind obligatorii schimbările la nivelul legilor naturii, pentru a dobândi calitatea de *miraculos.* Din acest motiv, nu am aplicat clasificarea de mai sus analizelor noastre.

Totuşi, una dintre noutățile propuse de Todorov este încercarea sa de a diferenția ***miraculosul*** de ***fantastic***, în ideea că miraculosul creează un univers de sine stătător ce nu se suprapune peste universul real, în timp ce fantasticul intervine cu brutalitate în cotidian prin introducerea unor elemente supranaturale ce sunt totuşi explicate logic în final.

Nuanțarea făcută de Roger Caillois în *Eseuri despre imaginație*[4], arată că incompatibilitatea între lumea reală şi cea supranaturală se poate realiza numai într-un **spațiu mental** unde a dispărut credința în supranatural. Această opinie la care ne raliem coincide cu afirmația aceluiaşi André Breton, care susține, influențat de ezoterismul magic, faptul că suprarealul sintetizează banalul şi fantasticul, imediatul şi virtualul, realul şi irealul. Corelația dintre antinomiile rezultate se stabileşte prin metafore, analogii, metamorfoze şi recurențe mitico-arhaice. Însă metamorfoza şi analogia sunt procedee şi tehnici utilizate şi în alchimie, iar explicația inițierilor şi reiterărilor ca uzanțe în transformarea metalelor întru spiritualizare, ar rezida, observă Mircea Eliade, în acelaşi scop al regenerării totale, fapt ce se repetă în literatură[5].

Irina Mavrodin, printre alții, utilizează termenul de *miraculos* pentru a desemna în operele literare aşa-numitul „efect de imaginar”, care se manifestă în legende, mituri, călătorii imaginare, utopii, fapt ce presupune două laturi: una păgână şi alta creştină[6].

Dar şi în cadrul conceptului de *fantastic* au fost operate diferențierile: Roger Caillois şi Tzvetan Todorov disting fantasticul *miraculos* (dezvăluit în misterele precreştine), *feeric* (cel din poveştile cu zâne) şi *straniu* (care

[4] V. Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, Bucureşti, Univers, 1975.

[5] V. Mircea Eliade, *Naşteri mistice*, Bucureşti, 1995.

[6] Se pare că ***miraculosul*** a intrat în literatură prin legendele celtice de la care au plecat romanele cavalereşti medievale şi gotice. Misterele şi miracolele au fost însă în Antichitate specii ale genului dramatic care aparțin literaturii miraculosului.

operează într-o ordine reală, tulburată pe moment şi apoi restabilită). Imaginarul literar, componentă a imaginarului artistic, se detaşează, însă, de imaginarul ştiinţifico-teologic şi speculativ, situându-se în sfera celorlaltor genuri de imaginar, pentru că artistul instituie o ficţiune declarată într-o lume captivată totuşi de structurile realului. Desigur, aceste sisteme reale sunt strict legate de supravieţuirea unei comunităţi şi, prin extensie, a întregii civilizaţii omeneşti.

Prin urmare, realismul miraculos şi realismul magic sunt mişcări artistice-literare ce schimbă perspectiva asupra lumii, stilul operelor devenind mai complex prin întrepătrunderea culturilor populare, superstiţiilor, folclorului, legendelor, istoriei şi miturilor, fapt ce conduce la o multiplicitate de spaţii şi timpuri, voci narative şi planuri subiective. Diferenţa între cele două orientări rezidă în faptul că realismul miraculos se defineşte ca fiind preocuparea stilistică de a zugrăvi irealul sau straniul ca parte a cotidianului, el neavând o expresie literară magică, şi nu mizează pe trezirea emoţiilor, ci mai mult exprimarea lor printr-o anumită atitudine fantastică în faţa realităţii; în timp ce realismul magic este răspunsul latino-american prin excelenţă dat literaturii fantastice din secolul XX. De altfel, Adrian Marino[7] sugera că „fantasticul introduce în literatură o nouă dimensiune a duratei, un alt ritm al succesiunii momentelor, o cronologie diferită a evenimentelor".

Printre aspectele cele mai des întâlnite ale realismului magic amintim: conţinutul de elemente magico-fantastico-intuitive (dar niciodată explicate), percepute de personaje ca ingredient al „normalului"; timpul are o traiectorie distorsionată, ciclică şi nu liniară, conform tradiţiilor disociative ale raţionalităţii moderne; experienţele comune ale cotidianului includ trăiri supranaturale şi fantastice; spaţiul este minim, vital, dinamizează conţinutul acţiunii, dar se transformă uneori în atmosferă interiorizată, originară, mitică; schimbările de cronotop au loc chiar din perspectiva gândurilor şi viselor personajelor; iar preocupările stilistice, chiar ilustrarea viziunilor estetice asupra vieţii nu exclud situaţii reale, sociale.

---

[7] Adrian Marino în *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973, p. 673.

De fapt, scriitorii latino-americani au preluat curentul din Europa sub acelaşi nume: *realismul magic* (părintele lui fiind scriitorul venezuelean Arturo Uslar Pietri care îl aplică literaturii hispano-americane din anii ’50-’70). Fundamentarea conceptului o realizează cubanezul Alejo Carpentier, ridicând următoarea întrebare în prologul romanului său *El reino de este mundo (Împărăția acestei lumi)*, publicat în 1949: „Ce este istoria Americii Latine dacă nu o cronică a miraculosului transpusă în real?” Altfel spus, el adaptează versiunea despre miraculos a lui André Breton, pe care o dezvoltă până la a semnifica un alt gen de realitate, vas comunicant cu lumea inconştientului, a viselor, ce îşi propune explorarea de noi teritorii. Rezultă că autorul include conceptul de *realitate miraculoasă americană* într-o matcă proprie şi esențială continentului latino-american. Într-adevăr, aşa cum arătam la capitolul referitor la modelele culturale, procesul de emancipare a Lumii Noi are un impact considerabil asupra civilizației umanității, iar introspecția miracolului american are ca efect fixarea lui în postura de centru magic al realității înconjurătoare.

Analizând opera cubanezului Alejo Carpentier, criticul Paul A. Georgescu[8] indică un ***realism miraculos***, ce cultivă meticulozitatea față de realitatea înconjurătoare, până la ultimul detaliu şi nicidecum evadarea într-un spațiu ideal, utopic. Realitatea în proza cubanezului este recreată, sublinia acelaşi critic, prin revelația realului miraculos şi enunțarea unor constante posibil americane, care unesc trecutul cu prezentul, în aceeaşi căutare a originilor. Pentru Carpentier, spațiul american este asemeni spațiului mitului şi basmului, paradisiac şi pământean.

Aceste metamorfoze ale ordinii fireşti şi raționale ale lumii atrag după ele motive şi simboluri mitice corespunzătoare modernității. Astfel, transformarea realității în mitic şi magic are ca revers imaginea modernă a spațiului contemporan, unde situațiile istorice reale devin nesemnificative sau obişnuite, iar eroii excepționali dobândesc atribute vulgare sau comice.

---

[8] Paul Alexandru Georgescu, *Literatura hispano-americană într-o lumină sistemică,* Craiova, 1979, p. 114-129.

Anul 1974 este marcat de apariția a două romane esențiale pentru literatura latino-americană a secolului XX, ne referim aici la *Yo, el supremo (Eu, Supremul)* de Augusto Roa Bastos şi *El otoño del patriarca (Toamna patriarhului*) de Gabriel García Márquez, ambele aşa-numite „romane ale dictatorilor”.

Roa Bastos este inspirat de un personaj istoric, însă *Supremul* din roman pare mai mult mitic decât real, revelând totodată semnificații simbolice ale contemporaneității. Concluzia implicită este că spațiul şi timpul *sunt demitizate* din ecuația istoriei, pentru a fi plasate în miticul unei pure ficțiuni, ce respectă totuşi veridicitatea istorică a dictaturii, pentru că José Gaspar Rodríguez Francia a existat şi a condus Paraguayul între 1814 şi 1840.

Pluralitatea perspectivelor converg spre mitul puterii absolute şi instabilitatea puterii dictatoriale, pentru ca la nivel de limbaj să fim martorii unei dezorientări totale, între adevăr şi minciună iau naştere „subcuvintele”[9]; până şi eul narator este eliminat prin multitudinea de voci, deghizate sau dublate, exprimate prin laude şi ponegriri excesive şi revelarea unui continuum spațio-temporal ce semnifică veşnicia mitică. Neexistând limitări la orizontul spațio-temporal, critica a insinuat chiar un *realism halucinant* în *Eu, Supremul*; de fapt, sub incidența puterii şi a veşniciei, spațiul conturat este labirintul sau coşmarul fantastic. În acest univers nu mai există ieşire, nici lucruri fireşti sau uz al rațiunii, totul devine angoasă generalizată, iar solidaritatea umană se vede înlocuită de singurătate şi patimă de trădare.

Astfel, iubirea supuşilor devine un fel de spaimă-ataşament, teroarea determinând adesea reacții hilare: copii îi ştiu pe de rost calitățile dictatorului care ajută să crească iarba şi florile, acestuia i se confecționează o pătură din păr de liliac, inclusiv cei fugiți nu pot să-i audă numele fără a se ridica în picioare. *Supremul* sfârşeşte prin a trăi şi cârmui singur, denigrându-i pe toți drept leneşi, trădători şi corupți.

---

[9] Roa Bastos citat de Linda Hutcheon în *The Politics of Postmodernism*, cons. în *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, Bucureşti, Univers, p. 52.

Chiar dacă înfățişează „Dictatura Perpetuă" ca o epocă a bunăstării, în țara sa, bordelurile, închisorile şi tripourile predomină, cultura fiind interzisă, iar populația de pietre-oameni nu reprezintă altceva decât o societate în descompunere, imposibil de a fi schimbată sau de a evolua. În acest sens, Arca Paraguayului, simbolul unității şi perenității naționale, putrezeşte de douăzeci de ani, aşteptând ridicarea blocadei de pe râu, motiv al morții şi descompunerii.

Structura romanului se sprijină pe conceperea planurilor temporale şi spațiale continue, simultane, paralele, divergente, istoria *se scrie* sau *se reface* la infinit. Proiectul „Circularei perpetue", de a povesti naşterea națiunii paraguayene, reprezintă o cosmogonie care se recreează continuu, dar este amenințată de vocile reacționare ale poporului. Deşi *Supremul* vrea să pară „Întemeietorul curajos al națiunii", versiunea sa este mereu contestată, iar istoria se transformă în simplă ficțiune ce evocă un personaj istoric:

> „(...) este un roman despre putere, despre scrierea istoriei şi despre tradiția orală a povestirii, care tematizează preocuparea postmodernă pentru natura radical nedeterminată şi instabilă a textualității şi subiectivității, două noțiuni considerate inseparabile"[10].

Prin urmare, *Supremul* este *paznicul* spațiului sacru al țării, pe care o izolează în fapt în spațiul nefericirilor, obstacolelor şi eternelor dedublări. Enigma finală intitulată *Ce-i asta*? propune un evantai de posibilități de interpretare şi descompunere a istoriei, miturilor, limbajului, într-un amestec de real şi imaginar.

În cel de-al doilea roman amintit, *Toamna patriarhului*, Gabriel García Márquez situează în prim plan figura lui Nicanor Alvarado, personaj inexistent în istoria continentului latino-american, însă a cărui monstruozitate cumulează toate ororile celorlalți dictatori reali. Puterea lui Alvarado este nelimitată: poate dispune printr-un gest de viața supuşilor săi, totul se supune voinței sale de tiran, dominând plenar inclusiv curgerea timpului. El simbolizează dictaturile de pe întreg continentul latino-american, iar

[10] Linda Hutcheon, *op. cit*., p. 53.

moartea ce i se prefigurează duce cu gândul la o posibilă regenerare social-politică. În realitate, sfârşitul său e zadarnic, deoarece nu se prefigurează nicio schimbare. Acesta este mesajul foarte clar transmis de proza lui Márquez, ce determină o întorsătură drastică a tuturor structurilor. Întreaga construcție epică se susține pe amănuntele narative reliefate cu cruzime, conferindu-i textului nuanța de fantastic, miraculos, deşi faptele par totuşi posibile.

García Márquez utilizează elemente din folclorul fantastic, care reflectă punctul de vedere al oamenilor de rând, pentru care miracolele sunt o parte integrantă a vieții cotidiene: cârtițele înoată prin arbori, racii ies din supa fierbinte, gardeniile gândesc, patriarhul creşte până la 100 de ani, îi apare o dentiție nouă la 150 de ani etc. Tocmai de aceea, posibilitatea ca acestea să dispară odată cu dictatorul va cauza situații la fel de fantastice: mlaştinile vor seca, va ploua cu sânge, râurile se vor întoarce la izvoare, găinile vor face ouă pentagonale ş.a. Spațiul creat se aseamănă cu cel al unei cosmogonii, urmate la scurt timp de escatologie. Într-o lume a absurdului, moartea nu poate fi succedată de înviere, deci şi timpul este involutiv, iar istoria dictatorului rămâne ancorată într-o epocă a traumelor creației şi morții.

Prin urmare, deducem că pentru scriitorii latino-americani, imaginarul şi realul alcătuiesc o simbioză perfectă în căutarea dilemelor modernismului, dezvoltării spiritului critic şi încercării de a domina sau, cel puțin, înțelege natura înconjurătoare. Totuşi, acest imbold este dificil şi supus riscurilor cauzate de *peisaje* din cele mai adverse: întinderi nesfârşite cum este pampas-ul argentinian, păduri tropicale amazoniene, vegetație luxuriantă şi inaccesibilă omului, înălțimi muntoase abrupte şi cu aer rarefiat, sau de sisteme politice dictatoriale ce se succed fără milă. În respectivul cadru fizic şi social, singura alternativă pare a fi protestul, revolta, critica realului obiectiv şi refugiul într-un imaginar deloc liniştit, ci împletit cu elemente istorice, alteori fabuloase, fantastice şi reale, himerice şi mundane în acelaşi timp. Totodată, pe lângă această componentă general valabilă, se adaugă amprenta specială a fiecărei sensibilități auctoriale ce încropeşte structura romanului.

O critică pertinentă, în acest sens, realizează Paul Alexandru Georgescu, în amplul său studiu citat anterior în prezentul capitol, asupra *perspectivei simultane a spațiului şi timpului* în romanele peruanului Mario Vargas Llosa. Astfel, criticul afirma că noțiunea de *cronotop* este definită în limitele realismului şi coordonatelor fixe, transparente, obiective şi de nezdruncinat. Drept consecință, spațiul devine un sistem complex şi solid, reprodus adesea prin *mimesis*, reliefând cu certitudine şi fidelitate o anumită realitate geografică, socială, politică, trăsătură ce denotă opțiunea personală a autorului.

Din doilea deceniu al secolului XX-lea se înregistrează diferențe compoziționale ce marchează o atitudine revoluționară față de percepția fix-obiectivă a cronotopului şi care automat înseamnă răsturnarea vechilor valori prin sedimentarea altora inovatoare. Ne referim aici la câteva fenomene precum: *subiectivizarea* formelor, în special temporale, sinonime cu aşa-numitul *stream of consciousness* (fluxul de conştiință), discursul indirect liber şi monologul interior, promovate de F. Kafka, M. Proust, J. Joyce, Virginia Woolf şi reiterate peste Atlantic. Astfel, orizonturile spațio-temporale pe care le defineam în prima parte devin acum mijloace expresive, subordonate ale intimității, eterogenității, trăirii umane minuțioase, autentice şi desfăşurate la plural.

După cel de-al doilea război mondial, umanitatea şi literatura suferă un proces de traumatizare, având drept rezultat *afectivizarea* acută a existenței şi ***aflării locului în lume***[11], conceptualizată ca un dat primordial, lipsit de orice justificare rațională. Cu toate acestea, omul va resimți această situare în lume printr-o emoție anterioară tuturor celorlalte, numită *emoție ontică*. Ea se manifestă treptat, printr-un amestec de angoasă, frică şi nelinişte în fața existenței, aşa cum se concretizează în *Noul Roman*, bunăoară în operele lui Alain Robbe-Grillet, Michel Butor sau Maurice Blanchot. În acest caz, spațiul se anulează şi devine timp traumatic care trece, provocând disperare, abandon şi însingurare originară.

---

[11] Termen definit de Martin Heidegger în *Originea operei de artă*, trad. şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de C. Noica. Bucureşti, Univers, 1982.

În fapt, dacă la romancierii monologului interior, secvențele subiective se succed fragmentar sau difuz în acelaşi noian al autenticității *eu*-rilor, aici situația este dusă la extrem, sugerând repulsie, groază şi distanțare maximă. În plus, diferența între cele două tehnici constă, aşa cum observa Paul Alexandru Georgescu, în faptul că prima accentuează autenticitatea prin *durata psihică*, iar cea de-a doua prin emoția ontică.

Totuşi, din punctul nostru de vedere, nu trebuie ignorată nici asemănarea dintre ele, ce vizează acelaşi scop al problematizării existenței şi încercării de a schimba condiția omului în lume. Prin urmare, timpul şi spațiul nu mai reprezintă simple coordonate logice ce susțin acțiunea sau personajele, nemaifiind pur şi simplu date, ci ***creații subiective***, interioare, prin care omul îşi caută existența şi destinul. Tehnica narativă care rezultă din cele două este *enigmatizarea* relatării, adică, o transformare ermetică a celor de mai sus, ceea ce coincide cu o recreare – chiar remitizare – fecundă a vechilor coordonate.

Valorificând din plin toate acestea, scriitorii latino-americani îşi asumă plenar libertatea de a crea modele inedite de a percepe realitatea, la începutul anilor ′60, dând naştere mult-discutatului fenomen al *boom*–ului literar hispanic.

Acelaşi Paul A. Georgescu analizează mai amplu timpul în proza mai multor scriitori de prim rang, reliefând următoarele categorii: *mitic* la M. A. Asturias, *ireal* la J. L. Borges, *fabulos* la G. García Márquez, *atotcuprinzător* la C. Fuentes şi *real*, dar cu modificări de ansamblu, la M. Vargas Llosa.

În aceeaşi ordine de idei, o constantă solidă la aceşti scriitori latino-americani reprezintă continua pendulare între planuri şi orizonturi, tradiții, mitologie şi realism modern sau fantastic. Respectivul aluvionism estetic creează spațial un aşa-numit punct al morții, întunecat şi recursiv, de unde, uneori se recreează povestirea, iar alteori se ajunge la un capăt de labirint existențial, nuclee pe care vom încerca să le surprindem la fiecare scriitor în parte.

10.1. Guatemala lui Miguel Angel Asturias

M. A. Asturias, adept declarat al realismului magic, îşi structurează concepţia literară pe ideea că imaginile transfigurate prin intermediul ficţiunii sunt mai puternice şi revelatoare decât realitatea însăşi. Prin urmare, reîntoarcerea la origini, la mitologii şi (re)creaţii detaşează proza sa de timpul şi spaţiul obiectiv, în scrieri integrate perfect în cele mai obişnuite situaţii ale cotidianului. Forţa naraţiunii derivă dintr-un limbaj vulcanic, expresie vie a simbolurilor şi miturilor, a căutării sufletului naţional şi prezenţei indigene în modelul societăţii din Guatemala.

Este interesant de semnalat faptul că Asturias descoperă şi intră în contact cu această lume aflându-se la Paris, studiind la Sorbona operele culturii precolumbiene *maya* de referinţă din Guatemala, precum *Popol Vuh* (maya-quiché)[12] sau *Analele Xahil* (cakchiquel)[13]. Drept consecinţă, va combina tehnicile scriiturii automate cu cele ale avangardei şi suprarealismului, creând o lume aparte, duală între vis şi realitate. Transfigurarea onirică, regresia spre lumea copilăriei şi a universului imaginar nu reprezintă întotdeauna un spaţiu liniştitor, fantezia şi coordonatele spaţio-temporale sunt adesea apăsătoare, exploatate sau revoltate. Din punctul nostru de vedere, onirismul depăşeşte cadrul imaginarului edenic sau grotesc, fiind pur şi simplu o perspectivă mitică, aşa cum este ea revelată în romanul *Hombres de maíz* (1949)[14].

---

[12] În opera *Popol Vuh* se povesteşte cum oamenii au fost creaţi din porumb, fapt ce îi conferă plantei şi agriculturii un sens sacru (mit antropogonic). Aceste elemente sunt preluate de M. A. Asturias în romanul său, ele pledând pentru identitatea şi spiritul naţional guatemalez.

[13] V. studiile scriitorului şi criticului guatemalez Arturo Arias: consultate la 20.05.2006 http:// www. uweb. ucsb. edu/~jce2/arias18. htm şi respectiv, prefaţa lui Gerald Martin la Asturias, Miguel Angel, *Hombres de maiz*. Ed. crítica, 1. ed. / coordinador, Gerald Martin. Nanterre, France: ALLCA XX, Université Paris X, Centre de recherches latino-américaines, 1992. Series title: Colección Archivos; 21. http://www. uweb. ucsb. edu/~jce2/Asturias. html.

[14] Miguel Angel Asturias, *Oameni de porumb*, Trad: Elena Pleşa Iacob, Cuvânt înainte de P. Al. Georgescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1978.

Preocuparea centrală în configurarea unei astfel de lumi este găsirea expresiei indigenismului, iar marea descoperire este cuvântul, ce capătă conotații magice. De fapt, întreaga natură înconjurătoare se transformă prin puterea limbajului, spațiul fiind metamorfozat mitic, prin înflorire, colorare, vegetații luxuriante etc. Cuvintele dobândesc semnificații nebănuite, prin sugerarea de imagini mai vii decât realitatea obiectivă: licuricii sunt „lumânări în întuneric"; ninsorile abundente se aştern pe pământ din „ceruri de frişcă"; în incendiul izbucnit în craterul „El Tembladero", flăcările iau forma unor „mâini însângerate pictate pe pereții aerului".

Totuşi, în Guatemala lui Miguel Angel Asturias, natura nu este încremenită, ci devine o ființă umană: „pădurile *alunecau* de parcă ar fi fost ele însele nişte fugare", însuşi mediul înconjurător trăieşte prin *locuitorii* care populează munții împăduriți sau prin „trilurile păsărilor cu pene strălucitoare, albastre, albe, roşii, verzi, galbene". Imagini precum „cheagul de sânge de pe luna roşie", „veverițe ce nu păreau să roadă, ci să râdă" sau frunzele care iau forma unor „pumnale însângerate", creează temeri lăuntrice, fiind semnele ce prevestesc incendiul din El Tembladero, unde vor fi pedepsiți colonelul Chalo Godoy şi oamenii săi, vinovați de moartea indianului Gaspar Ilóm.

Pe de altă parte, ființei umane îi sunt asociate elemente aparținând regnului ani-mal. Astfel, oamenii apropiați războinicului Gaspar Ilóm sunt „iepurii galbeni"; ei luptă alături de conducătorul lor împotriva celor ce defrişează pădurile pentru a cultiva porumb, cu scopul de a-l comercializa. În *Oameni de porumb*, animalul mitologic, asociat emblematic cu figura de păzitor al altor animale, ***iepurele galben,*** reprezintă simbolul solidarității şi comunității indiene din regiunea Ilomului, protector viteaz al ținutului: „Iepuri galbeni în cer, iepuri galbeni în munți, iepuri galbeni în apă vor porni război împreună cu Gaspar"[15].

După Perla Petrich, în *Oameni de porumb*, esența porumbului alternează între cele două planuri axiologice: cel indigen şi cel colonial. În cazul

[15] *Ibidem*, p. 28.

spațiului indigen, ***porumbul***, reprezentând centrul credinței, este semnul rasei, al unității etnice şi universului cultural. În cazul colonizatorilor, valențele mitice ale obiectului sunt perfect opace, aceştia fiind preocupați doar de obiectul pur comercial, fără a considera valorile social-simbolice cu puteri integratoare. În această situație de dezechilibru, provocată de negarea patrimoniului cultural – aici concentrat într-un singur obiect –, Gaspar preia rolul de apărător al tradiției şi toate eforturile sale se concentrează în a reda porumbului esența sacră, simbioză dintre teluric şi uman, aliment şi mit deopotrivă.

În fapt, departe de civilizația urbană, indienii trăiesc aparent în afara prezentului. Utilizând sintagma lui Paul Georgescu, *locul matricial* al comunității indiene din ținutul Ilomului este satul Pisigüilito, protejat de munții împăduriți, unde oamenii muncesc armonios. În acest context, ei sunt asemănați cu furnicile, insecte extrem de organizate şi benefice mediului în care se integrează. Este un spațiu de credință în existența unui timp mitic şi în legenda naşterii omului din porumb, alimentul sfânt al indienilor.

Astfel, în *Arta narativă a lui Miguel Angel Asturia*s, Paul Georgescu afirma, pe bună dreptate, că „toate personajele mitice trăiesc într-o comunicare consubstanțială cu puterile firii". De exemplu, locuitorii satului Pisigüilito bănuiesc că poştaşul Nicho Aquino duce atât de repede corespondența în capitală fiindcă se metamorfozează în coyot. Faptul că el poate redeveni om, „exemplifică reversibilitatea şi deci secreta comunicare dintre mit şi realitate" (Paul Georgescu).

Cu toate că spaniolii cuceritori au inoculat acestor popoare religia creştină, indigenii nu au uitat credințele străvechi, iar locul în care trăiesc este tocmai de aceea un spațiu opac, impregnat de misticism. Totuşi, ca model de organizare, el nu aminteşte de o organizație tribală, ci mai mult de un sat tipic european, aşa cum s-a impus el prin procesul de colonizare.

Locul satului în comunitatea indiană deține o importanță centrală, reliefată prin limbajul epic ce circumscrie cele trei situații istoric simbolice: rezistența **indigenilor** care sunt încă ancorați în timpul şi spațiul lor mitic, statutul **metişilor** (*los criollos* sau *los ladinos*), liant inevitabil în transfor-

marea mentalității tradiționale, şi respectiv, penetrarea urbană, câteodată dramatică, a **civilizației** de sorginte spaniolă.

Concret, războiul iscat între cele două lumi este câştigat de lumea colonizatorilor, însă în planul mitico-simbolic, momentul când Gaspar Ilóm se aruncă în râu, văzându-şi oamenii exterminați de poliție semnifică articularea unei victorii *maya* asupra lumii. Discursul literar cristalizează în acest mod un spațiu al atemporalității, transcendental şi invincibil, revelat în ultima secvență de către fiul lui Gaspar, simbolul noii generații şi al reaşezării porumbului în rândul valorilor sacre şi integrante mediului înconjurător.

Prin structurile revelate, romanul lui M. A. Asturias, al cărui titlu trimite la mitul naşterii omului din porumb, fixează, într-o nuanță epopeică, imaginea Americii Centrale – mai exact Guatemala – aflate la o răscruce de căutări ale propriei identități.

Ca elemente de expresie a prozei asturiene, observăm cele două registre prezente în operă, unul al *povestirii lirice*[16], ce abundă în mijloace literare: paralelisme de clară proveniență *popol-vuhică*, repetiții obsesive, enumerări cervantine, cu un ritm lingvistic aparte (aliterații şi repetiții fonice) care se adecvează cadrului oniric, lumii *maya*, necunoscute de Asturias în profunzime, dar pe care o intuieşte şi o caută; şi respectiv, un al doilea registru, de *tip tradițional*, bazat pe descrieri şi dialog, fără salturi temporale bruşte şi exces de figuri de stil. În opinia noastră, inovația propusă de M. A. Asturias constă în faptul că încearcă rezolvarea conflictului între cele două lumi şi spații inerente tocmai prin combinarea celor două planuri: se propun astfel, soluții coloniale pentru problema indigenă, dar totodată se pledează pentru recunoaşterea şi reafirmarea culturii *maya*, ca esență a sufletului național. Dificultatea acestei ideologii şi a structurii tematice rezidă în faptul că, literar, se creează o realitate verbală suficient de puternică pentru a conferi iluzia unei realități materiale.

[16] Dante Liano, citat în Arturo Arias, V: http://www. uweb. ucsb. edu/~jce2/arias18. htm.

Din toate acestea rezultă că procedeele şi transformările miraculoase sunt din cele mai diverse: ***antropomorfizarea spaţiului***, vrăji, incantaţii, rituri, ceremonii, elemente fantastice, călătorii labirintice prin spaţii şi timpuri posibile, uneori inoculate de magie, ce dau senzaţia de haos, singurul element călăuzitor fiind credinţele religioase. În esenţă, proiecţia fantastică care domină povestirea este determinată de alternarea celor două religii: cea creştină şi cea maya.

În cele din urmă, epilogul romanului este întruchiparea premoniţiei: oamenii se transformă în furnici şi ciclul mitic reîncepe: omul–furnică va căuta bobul de porumb în peştera divină şi aşa îşi va recunoaşte propria origine şi cultură: „Bătrâni, copii, bărbaţi şi femei se prefăceau în furnici după cules, pentru a căra porumbul; furnici, furnici, furnici...”[17].

Romanul lui Asturias este considerat a fi una dintre scrierile nodale ale literaturii ibero-americane, dat fiind că pentru prima dată realitatea textuală intră în simbioză cu realitatea socială, valorificând spaţii şi mitologii precolumbiene, într-un creuzet misterios, uneori haotic, alteori fantastic sau real.

Dacă ar fi să raportăm literatura ibero-americană a secolului XX la curentele europene, este evident impactul cauzat de suprarealism şi avangardism, aspecte vizate în cadrul analizei realismului magic. De asemenea, constatăm unele indicii filosofice ale existenţialismului, referindu-ne aici la căutările şi descifrările continue ale omului în lume. Pornind de la observaţia lui Sartre[18] şi anume că existenţialismul nu acordă şanse nici sprijin fiinţei umane în aflarea rostului său în lume, credem că omul este singurul responsabil pentru interpretarea sensurilor, *fiind condamnat în fiecare clipă să se inventeze*, conform opţiunilor declarate, aşa cum s-a întâmplat de asemenea în contextul spaţial al Lumii Noi.

În mod identic, călătoriile şi aventurile labirintice ale personajelor zugrăvite de scriitorii hispano-americani aparţin inevitabil condiţiei umane;

---

[17] M. A. Asturias, *op. cit*, p. 349.

[18] V. Jean Paul Sartre, *Existenţialismul este un umanism*, Trad. şi note de Veronica Ştir, Editura „George Coşbuc”, 1994, pp. 12-26.

semnalăm la mulți dintre aceşti eroi un anumit tip de angajare în căutarea libertății, fapt ce contribuie la constituirea realismului-miraculos. Drept consecință, nenumăratele războaie, revolte, nelinişti interne sau externe, ilustrate în operele lui Asturias, Cortázar, Márquez, Sábato, Vargas Llosa etc., devin părți integrante ale aceluiaşi umanism existențialist, cu valoare universală, deoarece: „nu există nicio diferență între a fi absolut temporal localizat, adică localizat în istorie, şi a fi universal comprehensibil”[19].

Ca atare, literaturile hispano-americane, chiar atunci când conturează modele naționale ale lumii, nu fac decât să anuleze timpul şi spațiul, în care se situează geografic şi istoric țările sau regiunile din care provin, prin dezbaterea universală şi absolută a existenței, indiferent de conotațiile optimiste sau pesimiste ce derivă din ea.

În aceeaşi ordine de idei, proza supusă atenției depăşeşte uneori realismul magic-miraculos, cu mențiunea că păstrează totuşi aceeaşi căutare existențială (*the quest*), exprimată prin fapte şi încercări de a defini şi sistematiza lumea, de a-i găsi esențele, indiferent de coordonatele spațiale sau temporale şi mijloacele folosite.

Mario Vargas Llosa şi Gabriel García Márquez se numără printre acei autori care ştiu să zugrăvească, prin cuvinte, fapte ce dobândesc splendoarea şi intensitatea miturilor, aşa cum s-au născut ele pe continentul sud-american.

10.2. Mario Vargas Llosa şi spațiul experiențelor paroxistice

Romanele lui Vargas Llosa aparțin unei literaturi încărcate de semnificații ce pot fi interpretate plenar, din perspective multiple. Spațiile predilecte ale scriitorului peruan provin din mediul natural: fie deşerturi nesfârşite, fie jungla amazoniană plină de hățişuri, cu drumuri întortocheate şi ruine ale aşezării utopice aparținând „dezmoşteniților sorții”; mai apoi, acest plan este completat de cel al vieții sociale, rurale sau urbane, cu scopul de a evidenția, în general, degradarea şi anularea spațiilor temporale, mai ales atunci când efectele destructive ale coabitării

[19] Sartre, *op. cit*, p. 26.

sunt covârşitoare. În acest sens, Paul Alexandru Georgescu observă cu surprindere că Llosa, spre deosebire de alți scriitori – care pur şi simplu *inventează* parametri de timp mitic, fabulos, fantastic etc. –, el operează la nivel ficțional cu un timp real, structurat însă de o manieră inedită[20].

Astfel, în *La guerra del fin del mundo* (*Războiul sfârşitului lumii*, 1981), făcând uz de procedeul ***suprapunerii***, momentele narative distincte ajung să se însăileze unul după altul, constituind țesătura de bază a operei, prin generalizare şi universalizare. De fapt, chiar dacă sfârşitul acțiunilor este inevitabil, posibila apocalipsă a lumii fiind determinată de lipsa de compasiune față de *dezmoşteniții sorții* şi faptul că ei nu sunt înțeleşi şi acceptați în încercarea lor de a se izola de lume şi a-şi fi autosuficienți, **spațiul Canudos,** în care se consumă evenimentele, reprezintă simbolul renaşterii spirituale a omului.

Aşadar acest teritoriu dobândeşte caracteristicile unui spațiu mitic, fiind sacru prin însăşi destinația lui: este locul ales pentru regenerare de acei oameni ostracizați de societate, care îşi propun să lupte pentru construirea şi apărarea unui nou mod de a trăi. Lumea nouă se naşte în virtutea altor legi de viață, într-un loc împrejmuit ca o cetate şi protejat cu străşnicie împotriva oricăror influențe negative. Factorul de coeziune al nucleului format îl reflectă solidaritatea umană a locuitorilor-eroi şi maniera în care se jertfesc unul pentru celălalt, încercările la care se supun, munca şi schimbările survenite în atitudinea şi sufletele lor. Totodată lupta purtată devine demnă şi detaşată, deoarece în final, inclusiv moartea devine simplu rit de trecere spre renaşterea spirituală, fie privită colectiv, fie individual. Miticul se instaurează treptat şi profund, fiind fundalul pe care se derulează inițierea personajelor în taina vieții şi a existenței creştineşti.

În ceea ce priveşte construcția unei lumi proprii, edificată prin lovituri de secure în miezul pădurii peruane, aceasta se regăseşte în strădania şi dorința lui *Fushía* din romanul *Casa verde* de acelaşi autor. Ca alți Robinsoni, *Fushía* caută un refugiu în pădurea tropicală pentru a fugi de *soldați şi*

---

[20] V. „Spre un roman al simultaneității" în P. Al. Georgescu, *Literatura hispano-americană în lumină sistemică,* Craiova, Scrisul Românesc, 1979, pp. 114-129.

gardieni. Insula, *cel mai frumos loc care există*, surprinde metaforic imaginea ideală a paradisului. Ascunsă într-o lagună, se poate ajunge printr-un stufăriş, unde totul pare să se învârtă în cerc şi unde:

> "Navega casi a oscuras, el bosque es espeso, el sol y el aire entran apenas, huele a madera podrida, a fango y además tanto murciélago"[21].

Dificultatea accesului aminteşte de un labirint, unde *Fushía* este izolat şi protejat, astfel încât reuşeşte să-şi întemeieze un loc propriu, cu ajutorul indigenilor, locuitorii naturali ai insulei:

> "Los hombres tumbaron los árboles, las mujeres desyerbaban y cuando quedó un claro, los huambisas hicieron estacas, les sacaron filo y las clavaron un círculo"[22].

Un spațiu gol, parii făcuți din copacii care împrejmuiesc teritoriul şi respectiv, ***consacrarea*** acestuia ca loc circular, sunt coordonatele a ceea ce avea să numească *patrie*[23]. Acolo, *Fushía* trăieşte izolat cu Lalita, perechea sa fidelă, într-un eden secret. Dar tot în acel loc eroul este străpuns fără milă de acele insectelor, un semn ce anticipează o problemă de inadaptare şi o reacție adversă a naturii invadate de om. În cele din urmă, „Nebunul insulei", cum este numit, va fi prins şi capturat de soldați, urmând să trăiască până la capătul vieții debil, bolnav, doar cu amintirile paradisului său.

Spre deosebire de alte romane ale pădurii, *La casa verde* are mai multe centre sau prim-planuri. Punctele de vedere sunt multiple, spațiul şi timpul se intersectează în scenarii diverse, diametral opuse. În afara „insulei lui *Fushía*", acțiunea spațio-temporală oscilează între templul creştin al Misiunii religioase de la Santa María de Nieva şi spațiul păgân, reprezentat de bordelul Casei Verzi.

---

[21] Mario Vargas Llosa, *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 104; (trad. de Irina Ionescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1970, p. 100):
„(…) navighează aproape pe întuneric, pădurea e deasă, soarele şi aerul abia pot pătrunde, miroase a lemn putred, a noroi şi apoi atâția lilieci..." (p. 100).

[22] *Ibidem*, p. 238 (trad. rom. p. 227): „Bărbații tăiară copacii, femeile smulgeau ierburile şi când numai rămase decât o poiană, huambişii făcură nişte țăruşi, îi ascuțiră la vârf şi-i înfipseră în cerc".

[23] *Ibidem*, p. 364 (trad. rom. p. 350).

Centrul misionar sugerează o confluență de civilizații într-o lume sălbatică şi ostilă, unde comunicarea umană este aproape imposibilă. Râul Nieva este unicul drum de acces şi ieşire din Misiune, un râu cu ape tulburi şi vijelioase ce străbate „ziduri de copaci care emană o duhoare arzătoare, lipicioasă", având „zece kilometri de vârtejuri, stânci şi turbioane".

Bonifacia, cunoscută mai târziu sub numele de „sălbatica" aflându-se sub tutela călugărițelor, este creştină, dar vorbeşte *limba păgână* a indienilor *aguarunas, shapras* şi *huambisas*, şi constituie simbolul vasului comunicant între cele două realități evocate. Expulzarea ei din Misiune explică ideea non-apartenenței sale la nici una din cele două lumi, fapt ce evidențiază încă o dată drama metisului:

> "Pero yo no soy como ellas Madre –dijo Bonifacia-, La Madre Angélica y tú me dicen siempre ya saliste de la oscuridad, ya eres civilizada. Dónde voy a ir, Madre, no quiero ser otra vez pagana"[24].

A *ieşi din întuneric* înseamnă pentru Bonifacia a trece de cealaltă parte a lumii, devenind una din locatarele Casei Verzi. De fapt, aceasta este casa de toleranță înființată de harpistul Anselmo, un alt *sălbatic*, care, pentru a nu-şi uita originile aborigene, a vopseşte întreaga construcție în verde. De fapt, edificarea Casei semnifică un act emblematic şi definitor al dorinței de întemeiere, de fixare a unei fundații solide în realitate şi de căutare a începuturilor.

> "Fue así como nació la Casa Verde. Su edificación demoró muchas semanas; (…). Cuando la casa estuvo edificada, don Anselmo dispuso que fuera íntegramente pintada de verde. Hasta los niños reían a carcajadas al ver cómo esos muros se cubrían de una piel esmeralda donde se estrellaba el sol y retrocedían reflejos escamosos"[25].

---

[24] *Ibidem,* p. 68 (trad. rom. p. 66): „Dar eu nu sunt ca ele, maică – spuse Bonifacia –, Maica Angelica şi cu tine îmi spuneți mereu: acum ai ieşit din întuneric, acum eşti civilizată. Unde să mă duc, maică, nu mai vreau să fiu din nou păgână".

[25] *Ibidem,* pp. 95-96 (trad. rom. pp. 91-92): „Iată cum s-a născut Casa Verde. Construcția ei a durat mai multe săptămâni […] Când casa fu gata construită, Anselmo porunci să fie vopsită în întregime în verde. Până şi copii râdeau în hohote văzând cum zidurile se acopereau cu o pojghiță ca smaraldul în care se spărgea lumina soarelui înapoind reflexe scămoase".

Drept consecință, Casa Verde ajunge să se înalțe *„unică şi impunătoare asemenea unei catedrale”*[26]. Este un nucleu care polarizează o parte a mişcării centripete, provenite din spațiul împădurit, aflat în duel cu cel urban. Personajele-simbol ale înfruntării sunt, pe de o parte, muzicianul rebel, Anselmo, şi, pe de altă parte, preotul García, sau lumea păgână şi creştină ce îşi dispută moral şi social un anume loc. Sfârşitul culminează cu reconcilierea (chiar şi temporară) a acestor universuri, datorată morții harpistului şi înmormântării sale creştineşti.

Deducem că însăşi mişcarea centripetă, recognoscibilă în proza lui Vargas Llosa, se fărâmițează în spații concentrice, oglinzi ale căutării armoniei instabile între om şi peisaj. Altfel spus, scopul găsirii unui punct central al Americii, unde identitatea ar fi căpătat un sens şi locuitorii ei o ordine coerentă a realității, pare a se fi pierdut în magma verde a pădurilor şi junglelor. S-a încercat o detaşare de marile civilizații, s-au experimentat elementele naturii dezlănțuite în virtutea unei vieți primitive, a apropierii de indigeni, fapt ce a dat naştere metişilor, o cultură ce anunță un nou destin spiritual american. Dar tot acest efort literar de căutări şi călătorii inițiatice cu leit-motive recurente a dus la concluzia că pădurea americană din Venezuela, Columbia, Paraguay până în Nordul Argentinei, Ecuador, Bolivia, Peru, chiar şi o parte din Brazilia, nu are centru. Imensei pete verzi reprezentate de America Latină îi lipseşte forța integratoare, dimpotrivă, continentul este un focar de dispersie fatală şi devoratoare.

Astfel încât se poate afirma că spațiul american a fost cucerit de la periferii înspre interior, cu mențiunea că punctele de la care se pleacă şi la care se ajunge sunt o multitudine de locuri geometrice (sistem de locuri) labirintice, diferite şi totuşi identice ca manifestare literară. Romanele care aparțin acestei mişcări au *cosmicizat* – în termenii lui Mircea Eliade – o zonă necunoscută, pentru a o face accesibilă, constituind adevărate acte de creație prin cuvânt, având o dimensiune biblică. În acest sens, *Războiul Sfârşitului Lumii* este o parabolă apocaliptică a istoriei lumii.

[26] *Ibidem*, p. 141.

10.3. Gabriel García Márquez şi romanul metaforă a Americii Latine

Odată cu anul 1967 şi publicarea volumului *Cien años de soledad (Un veac de singurătate),* consacrat la scurt timp drept capodoperă a literaturii latino-americane, se ridică întrebarea dacă nu cumva însuşi realismul magic este depăşit de problematica romanului. Întâlnirea dintre textul marquezian şi orizontul de aşteptare al publicului universal a dus la o reinterpretare a mitului paradisului pierdut, reconstruit în satul **Macondo**. Faptul literar se află la confluenţa mai multor ideologii hispanice, americane şi europene, sondând în adâncime trecutul universal, şi totodată proiectând în prezentul vital necesitatea de a „se simţi" înrădăcinat într-o tradiţie mitică locală.

Astfel, în ciuda obiectivelor culturilor dominante din secolul XX de a anihila arhetipurile vechi, García Márquez îşi construieşte ficţiunea pe o bază mitică, reuşind să „consolideze definitiv mitul pe care dorea să-l creeze de la prima sa carte: **singurătatea** omului în lume, sursă a tuturor oglindirilor şi coşmarurilor"[27].

Într-adevăr, opera sa îmbină elemente care transcend realismul magic: realul alternează cu fantasticul şi folcloricul, cotidianul obişnuit este presărat cu fapte trăite şi inventate ce se oglindesc într-o realitate magică. Aceasta din urmă este în scrierile lui García Márquez o alta faţetă a aceleiaşi realităţi, rezultată din exacerbarea unui aspect derivat din realul imaginar.

Însăilarea fragmentară de elemente reale şi imaginare este atât de bine realizată de autorii latino-americani, încât faptul le distinge esenţial literatura faţă de celelalte provenind din alte areale geografice. Modalităţile de transfigurare sunt din cele mai diverse: de la creaţiile suprarealiste ale imaginarului folcloric se ajunge la fabulos, hiperbolic, făcând uz de inflexiuni comice, tragice, absurde, naive, dar pline de substanţă. Drept

[27] C. Couffon, în *Recopilación de textos sobre García Márquez,* La Habana, Casa de las Américas, Serie Valoración Múltiple, 1969, p. 236.

consecință, spațiul şi timpul, ca unități epice solide, dobândesc caracteristici flexibile şi poliforme, se dilată, se micşorează sau se suprapun. Cu alte cuvinte, chiar dacă acțiunea se desfăşoară în satul Macondo, acesta reprezintă simbolul viu al Columbiei, al întregii Americi şi al lumii. Locul ca materialitate vine dublat de timp, transformat în element volatil, care, deşi creează impresia de linearitate, este *perpetuum* şi ciclic, prin chiar condiția operei de text manuscris, citit de ultimul reprezentant al familia Buendía.

Treptat, orizonturile spațio-temporale se deschid într-un evantai circular, având menirea de a cuprinde în paralel meditațiile asupra condiției umane. În acest sens, atât începutul cât şi sfârşitul romanului se încadrează în parametri mitici; biblic, este vorba despre căutarea unui loc pe pământ, în urma săvârşirii păcatului originar şi exodului ulterior, ca atare, asistăm la întemeierea unui spațiu izolat de lume, aparent paradisiac. Macondo este satul ce aminteşte de primele aşezări din comuna primitivă, înconjurat de mlaştini, mări, munți şi fără vreo cale de comunicație cu restul lumii. *Alungarea din Paradis* şi ieşirea din însingurare se produce odată cu apariția lui Melchiade, personaj ce-şi are originea în miturile despre eroii culturali ai Evului Mediu şi țiganii nomazi vrăjitori şi atotcunoscători.

În timp ce membrii clanului Buendía se nasc şi mor, Macondo se dezvoltă, devine un sat bogat, se preface în ruină şi dispare de pe suprafața terestră. Inițial, este „un sat cu douăzeci de case de lut şi trestie construite la malul unui râu diafan care se vărsa sub un strat de pietre şlefuite, albe şi enorme ca şi ouăle preistorice”[28]. Inteligența oamenilor şi spiritul întreprinzător transformă aşezarea într-o comunitate harnică şi ordonată ce ar trebui să se *integreze* în națiune. Numirea unui primar din partea guvernului semnifică primul indiciu al încheierii epocii idilice. La puțin timp, în Macondo are loc prima înmormântare, cea a lui Melchiade, eveniment care antrenează şirul infinit de nostalgii, neplăceri şi calamități abătute asupra localității.

---

[28] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad,* Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 6[ta] edición, (1967) 1995, p. 79: "una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos".

Înainte de a trece în revistă elementele mitologizării, o scurtă analiză a descrierii de mai sus ni se pare definitorie pentru involuția ulterioară a satului. Sunt case *de lut şi trestie*, opunând de la bun început un termen ce se referă la materia de construit, altuia, caracteristic materialelor elementare folosite de om, de aici rezultând un anacronism sau a-cronism, proces recurent în *Un veac de singurătate.* Mai apoi, aşezarea caselor *la malul unui râu* transcende o simplă indicație topografică, trimițând la o constantă mitico-istorică asupra originii oraşelor în istoria umanității. De la locuințele lacustre până la cele mai primitive, aproape întotdeauna ***apa*** (mare, râu, lac) a constituit o sursă de viață, deci implicit, un accept al existenței umane din cele mai vechi timpuri. Referințele acestei viziuni sunt atât de profunde încât pot implica şi conotații specific latino-americane şi aluzii la colonizatorii Imperiului spaniol. Aceştia, se ştie, de la bun început şi-au întemeiat coloniile la malul râurilor sau oceanului, substituind, în multe cazuri, satele indigenilor. Este prima cheie interpretativă ce ne conduce spre Macondo, în calitate de metaforă a Americii Latine. De asemenea, dacă se consideră întemeierea satului fictiv o rescriere a imensului corpus textual ce vorbeşte despre geneza lumii sau, în particular, Geneza biblică, atunci, acest spațiu privilegiat ar reprezenta întreg universul.

Imaginea *apelor diafane care se varsă sub un strat de pietre şlefuite, albe şi enorme* vine în completarea descrierii, insistând asupra primitivismului locului: râul satului originar, Macondo, este un şuvoi *nestatornic şi vijelios, dar curat*, adjective ce sugerează ideea de suprafață pură, neatinsă. Macondo este acea „zonă transparentă a aerului", simplă şi *inocentă*, acea lume fără de păcat a paradisului terestru înainte de cădere. Comparația cu *ouăle preistorice* revelă aceeaşi idee, prin evitarea de explicații foarte clare (cine a văzut vreun ou preistoric?), iar din punct de vedere semantic – atât adjectivul *preistoric* cât şi substantivul *ou* – reflectă naşterea unei lumi. Este lumea care deschide alte spații, precum cel al imaginarului, inconştientului colectiv şi rădăcinilor profunde, neştiute, misterioase ale umanității.

Ca atare, se observă cum coordonatele fundamentale ale lumii fizice: spațiul şi timpul, sunt străpunse, acaparate şi „pervertite" de suprarealism,

de iluzii şi de monştri antidiluvieni, în ultimă instanță, de nebunie şi libertate totală.

La nivel stilistic, realitatea cotidiană devine o combinație perfectă între forțele supranaturale, magice şi fantastice, care joacă un rol esențial în povestea clanului Buendía şi a satului Macondo. Întemeierea aşezării este însuşi rezultatul unei *viziuni* aparținând unui decedat, arătată lui José Arcadio, autorul crimei. În aceeaşi ordine de idei, Melchiade nu numai că este autorul manuscrisului redactat cu o sută de ani înainte de a avea loc faptele, dar el îi destăinuieşte lui José Arcadio misterele alchimiei şi reversibilitatea timpului. De asemenea, boala somnului şi proliferarea fabuloasă a animalelor care îl îmbogățesc pe Aureliano Segundo aparțin domeniului mitului. Fantomele li se arată personajelor, lumile viilor şi morților comunică între ele, negând orice barieră rațională. Totodată, moartea eroilor este însoțită de evenimente extraordinare: la decesul Ursulei plouă cu păsări moarte, în timp ce iubitul lui Remedios este însoțit de un nor de fluturi galbeni, iar în final, Macondo însuşi este devorat de furnicile roşii.

Dacă însă ne rezumăm la definiția mitului ca poveste explicativă a originilor, este evident că romanul *Un veac de singurătate* rescrie miturile cosmogonice într-un sistem semiologic vecin cu animalitatea. Primul Macondo, cel primitiv, se află în perioada în care se pregăteşte să dobândească limbajul articulat: *multe lucruri (nu toate) nu purtau niciun nume.* „A numi” înseamnă adesea a domina, a guverna. A întemeia un oraş, o națiune, un imperiu înseamnă a învăța şi a-şi însuşi un limbaj. De fapt, toate situațiile de criză, sociale sau morale, care se derulează, nu fac decât să prezinte în sens invers fenomenul naşterii limbii. Astfel, treptat se pierd sensurile cuvintelor şi simbolurile sau literele ce reprezintă obiectele, ducând la dispariția treptată a colectivității. Semnificația este identică în cazul bolii somnului sau a uitării, denotând o circularitate care se întoarce la faza prelingvistică, a inexistenței limbii şi a simplei indicări gestuale a lucrurilor, etapă ce ar putea fi asemănată perioadei descoperirii şi colonizării Americii.

Mai mult, satul nu scapă nici de expansiunea economică nord-americană, concretizată în instalarea Companiei Bananiere, edificând prin

acest fel, un al doilea Macondo, protejat şi destinat numai noilor stăpâni. Localnicii se răzvrătesc împotriva exploatării, însă sunt încercuiți şi masacrați, declanşând degradarea întregului sat.

Trecerea prin timp înseamnă eroziune, războaie nesfârşite către o epocă modernă plină de frământări, corupție, uitare, boli, distrugeri ale mediului înconjurător, toate cu rezonanță eschatologică. În cele din urmă, se pierde până şi memoria istorică, ajungându-se la necesitatea de a eticheta obiectele – atribuirea de nume fiind un mit în sine –, pentru a nu li se uita denumirea şi a asigura cursul firesc al vieții.

Ploile, cândva regeneratoare, nu se mai opresc, iar ele constituie *Potopul* ce înghite casele, îneacă vilele Companiei Bananiere, anticipând distrugerea întregii lumi. Macondo ajunge să fie, prin excelență, spațiul unde nimic nu evoluează şi se reîntoarce inefabil la propria substanță a originilor pentru a se lansa într-un alt destin similar. Această ciclicitate a creațiilor şi distrugerilor progresive aminteşte de modelul filosofiei indiene a elitelor unde cele trei momente ontologice esențiale – ascensiunea, apogeul şi decăderea – se succed la infinit. Drept consecință, oamenii poartă aceleaşi nume, au acelaşi comportament şi atitudine în fața vieții, însă descendenții lor sunt din ce în ce mai degradați spiritual, lipsiți de bucuria civilizației şi a comunicării cu lumea exterioară. Ultimii membrii ai familiei Buendía cad pradă incestului, iar conform prorocirilor blestemului, ultima progenitură are coadă de porc – „animalul mitologic cu care se va pune capăt clanului" – şi este mâncat de furnici, ceea ce exprimă o regresie spre stadiul pre-uman, pe care literatura europeană îl preconiza prin romanul lui Friedrich Nietzsche: *Aşa grăit-a Zarathustra.*

Conchidem că mitologizarea spațiului şi timpului are loc la García Márquez prin juxtapunerea de legende, imagini fantastice, motive biblice, antice, folclorice şi nenumărate repetiții şi înlocuiri[29]. Îmbinarea reuşită

[29] Acest lucru este perfect valabil pentru *Un veac de singurătate*, dar dacă luăm în considerare romanele sale ulterioare, procedeele postmoderne se instaurează treptat şi are loc un fel de proces invers, de demitizare. În *Generalul şi labirintul său (1989)*, eroul şi eliberatorul Americii, Simón Bolívar percepe spațiul care îl înconjoară ca un loc comun, iar verosimili-

între romanul tradițional şi esteticismul realismului magic se datorează concepției intrinseci a gândirii mitice, conform căreia lumea reală şi lumea imaginară se pot suprapune cu uşurință.

Cu toate acestea, nu întotdeauna modelul creat, mitic sau nu, conferă o certitudine, el fiind mai mult *o altă* reprezentare a realității. Tocmai în acest sens, spațiul poate fi edenic, plin de culori şi vegetație luxuriantă, senin şi calm, dar şi rece, labirintic, halucinat, sterp, degradat; spațiul este populat de imagini ce frizează absurdul, fantasticul, halucinantul şi magicul: oameni-umbră, oameni fără corp, oameni-pietre. Totul se aşează în aşa fel încât asigură o viziune totalizatoare asupra existenței, inspirată din cea a marilor romancieri ruşi ai secolului al XIX-lea sau fiind răsfrângeri ale prozei lui William Faulkner.

---

tatea faptului istoric este înlocuită de o povestire cronologică alternativă, labirintică. În cele din urmă, bolnav şi prins în capcana nostalgiei revoluției şi a labirinturilor de invidii şi serbări organizate în cinstea sa, personajul antimitic este, de fapt, singur şi se autodistruge într-un spațiu simulacru al unei realități în care nu se poate adapta.

Capitolul 11

Argentina sau eterne pendulări americano-europene

11.1. Spațiul Jorge Luis Borges

Literatura semnată de Jorge Luis Borges, om al literelor şi uneori chiar personaj transfigurat al povestirilor sale, preferat de filologi, filosofi, matematicieni, lingvişti şi mitologi, înseamnă: perfecțiune a limbajului, erudiție deosebită, universalitate a ideilor, originalitate a discursului ficțional, frumusețe a poeziei şi alte nenumărate comori ale culturii şi spiritului universal. Întoarcerea spre particular, spre *argentinitate*, ca leagăn şi topos originar al creației lui, reprezintă o călătorie în penumbra operei, dar, în acelaşi timp, o situare obiectivă într-un centru de referință, fie el şi inventat, dar totuşi circumscris unui oraş numit Buenos Aires.

Etimologic, numele metropolei s-ar traduce prin *aer prielnic (vânturi favorabile)*, însă raportat la opera lui Borges se referă la aceeaşi matcă generatoare urbană de suflet, personaj şi stare de spirit precum Dublin-ul lui Joyce, Praga lui Kafka, Madrid-ul lui Cela sau Lisabona lui Pessoa, cu singura observație că, în acest caz, oraşul *aproape* european este situat în emisfera australă. De fapt, pentru fiecare scriitor în parte, unicitatea rezidă în spațiul literar construit, cu simboluri şi arhetipuri, într-o contopire de sevă, tradiție, metafizică şi teologie, exprimată în scenarii precise sau estompate încet către metaforă şi lumi posibile. Departe de noi dorința de a demonstra un cosmopolitism inerent multor opere ale secolului XX, implicit prozatorilor mai sus amintiți, motivația conturării *spațiului Borges* fiind cu precădere ambiția postmodernă de a trezi o sensibilitate la toate culturile şi perioadele istorice corespunzătoare, sau, aşa cum spunea însuşi scriitorul nostru*: dorința de a fi etern, de a cumula cât mai multe persoane în interiorul tău…*

Aşadar, Borges s-a născut în Buenos Aires, o citadelă – şi o naționalitate, cea argentiniană – care a trăit cu spatele spre întreg continentul american (inclusiv America de Nord), un oraş alcătuit în proporție de nouăzeci la sută din emigranți: spanioli, italieni, englezi, francezi, polonezi, ruşi şi chiar mulți evrei, începând cu al doilea război mondial. Astfel, amalgamul socio-cultural a conturat o realitate şi identitate diferite de cea individualizată ca latino-americană. Spre deosebire de Mexic sau Perú, cu o veritabilă origine indigenă, Argentina a trebuit să-şi *inventeze* tradițiile şi miturile, pornind de la un imaginar extrateritorial; cu alte cuvinte, Napoli sau Galiția erau de cele mai multe ori punctele de referință ale nostalgiei, iar nostalgia uneşte popoarele. Pentru o fire solitară, nostalgia este un flagel, o furtună surdă şi neîmpărtăşită, însă pentru o comunitate de oameni, bărbați şi femei (auto)exilați printr-un hazard sau destin în alte limite, pe celălalt mal al Atlanticului, nostalgia devine comunicare, rană comună, prin urmare, mai puțin dureroasă.

Cultura argentiniană izvorăşte din această comuniune şi tocmai din respectiva confluență ies la iveală noile mituri. *Tango*-ul, cel care, născut pe cele două maluri ale Atlanticului, este considerat un obscen dans de bordel la Paris, în Argentina se ridică la rangul unui dans de salon aristocratic. De asemenea, devin mituri curajul şi bravada tovarăşilor de cartier – *compadres* – şi a maeştrilor în arta mânuirii cuțitului – *cuchilleros* – care îşi demonstrează bărbăția în luptele cu arme albe, pistolul fiind considerat obiectul laşilor, deoarece ucidea de la depărtare. Alături de acestea, se adaugă, în spațiul rural, figura *gaucho*-ului, un fel de haiduc, anarhist fără lege sau credință, nici european nici indigen, fugar temător, urmărit de armată în scopul de a fi recrutat la războaiele civile interminabile conduse de dictatorii militari ce îşi dispută puterea; în cele din urmă, gaucho-ul este învins de forța irezistibilă a progresului care transformă pampa ecvestră şi infinită în terenuri agricole râvnite şi mari proprietăți dedicate creşterii vitelor, el devenind doar o figură literară epopeică (Martin Fierro) şi un mit patriotic.

Lui Borges nu i-a fost străină această *mitologie* care se profilează subtil în identitatea argentinienilor. Totuşi, Borges cunoaşte poveştile despre

gauchos mitici şi *cuchilleros* mai puţin legendari ai cartierelor mărginaşe, mai mult prin prisma anecdotelor spuse de prietenii tatălui său, printre care, Evaristo Carriego, un poet popular şi fin analist al vieţii de suburbie din Buenos Aires. În pofida acestui fapt, scriitorul este protejat în copilărie de adevărata lume de mahala, de *Palermo*[1] *al cuţitelor şi guitarrei*, de unde rezultă că pentru autor, mitologia, spre deosebire de istorie, nu se construieşte niciodată pe acţiune, ci pe contemplare şi visare, stimulate de bogatele şi nenumăratele lecturi din adolescenţă.

În volumul *Discusiones* (*Discuţii*, 1932) autorul vorbeşte pe larg despre acest localism şi specific naţional care, în cazul operei sale şi în virtutea căutărilor axiologice, conduc inevitabil spre valori universale:

> „Cred ca această problemă a tradiţiei şi specificului argentinian este pur şi simplu o formă de contemplare trecătoare a veşnicei probleme a determinismului. (...) Patrimoniul nostru e universal.(...) Nu putem să ne mărginim la specificul argentinian pentru a fi argentinieni, fiindcă una din două: ori a fi argentinian este o fatalitate, şi în acest caz vom fi oricum argentinieni, ori este o simplă afectare, o mască”[2].

Tocmai pentru nu cădea pradă acestui *vis* voluntar, Borges propune sublimarea prin creaţie artistică şi cultivarea unor valori adevărate.

Dacă un poet rustic a fost cel care i-a insuflat lui Borges ecourile unui Buenos Aires al pumnalelor şi acordurilor de chitară, motive ce aparţin creaţiei sale de profundă sorginte autohtonă, alt scriitor exemplar, Macedonio Fernández, este cel care l-a iniţiat în perplexitatea metafizicii, pornind de la discuţii socratice, conversaţii aprinse, seducătoare şi ironia-i inteligentă. Prin urmare, nu surprind cele două constante borgesiene care traversează întreaga sa operă: mitologia Buenos Aires-ului şi speculaţiile filozofice. De altfel, ambele constante se întrepătrund, se combină şi confundă de multe ori în cadrul unui aceluiaşi gen literar (eseu, poem,

---

[1] Cartier al Buenos Aires-ului (n. n.).

[2] Jorge Luis Borges, „Scriitorul argentinian şi tradiţia” în vol. *Eseuri*, traducere şi note: Irina Dogaru, Cristina Hăulică, Tudora Şandru-Mehedinţi, Andrei Ionescu; prezentări şi ediţie îngrijită de Andrei Ionescu, Polirom, Iaşi, 2006, pp. 132-133.

povestire) fără a provoca vreo incongruență, Borges reuşind să abordeze o problematică filozofică universală în contextul nativ, gauchesc al originii tradițiilor. Tot din acel moment se afirmă o dublă hibridare: a genurilor şi de asemenea, cea între realitate şi ficțiune.

În primul caz, genurile se amestecă, aşa cum se întâmplă din prima povestire a volumului *Ficțiuni* (1944), „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, istoria unei planete inventate, unde uimirea este principiul fericirii şi al inocenței pe care toți oamenii, inclusiv Borges, îşi doresc să nu o piardă în totalitate.

Al doilea caz de hibridare se află printre elementele ficționale ale acțiunii şi elemente biografice pe care autorul, cu disimulare şi iscusință, le urzeşte pentru a-i insufla o mai mare credibilitate fantasticului din povestire: date, locuri reale ce există concret în geografia din preajma estuarului lui Río de la Plata sau în labirintul numit Buenos Aires, prieteni de-ai scriitorului: Bioy Casares, Emir Rodríguez Monegal, Alfonso Reyes, printre alții. Toate aceste locuri şi personaje nu au menirea de a crea confuzie în cititor, ci de a conferi un plus de veridicitate scriiturii, reuşind să topească în acelaşi recipient viața, istoria şi literatura.

În ceea ce priveşte maniera în care oraşul Buenos Aires a fost evocat, filtrat, asimilat şi recreat prin activitatea sa literară, iată aici succint cele şapte (cum altfel? dacă nu un număr divin pentru un scriitor pasionat de *Cabala* şi de cifra sacră) trepte evolutive experimentate spiritual de Borges. O altă metamorfoză paralelă cu dimensiunea reală şi ficțională, implicită prezentei analize, este cristalizarea *eu*-lui auctorial multiplu, într-un caleidoscopic joc de oglinzi cu poezia, povestirea şi filosofia, din perspectiva cărora se întrevăd o multitudine de spații.

Spațiul Borges? La început aproape real, dar aruncat de nostalgie în baroc, devine sinuos şi anacronic, intervenind altul mitic, încă unul anonim, apoi extrem de subiectiv şi în cele din urmă, general valabil tuturor culturilor. Din perspectiva studiului nostru, proza de maturitate va constitui segmentul principal de analiză şi hermeneutică mitică, celelalte scrieri fiind doar succint amintite în cele ce urmează.

Primul moment când istoria şi literatura se contopesc îl reprezintă întemeierea oraşului Buenos Aires, considerat a fi un episod mitic, legendar şi repetitiv, ilustrând o dualitate a creației, aparent paradoxală. Legendar, pentru că sursele istorice au rămas neclare până azi, iar repetitiv pentru că Buenos Aires a fost întemeiat ca oraş de două ori: în anul 1536, moment istoric ce a eşuat din motive de „nepotrivire colonială”, iar ulterior şi definitiv în 1580. Acest dublu sens ontologic a conferit urbei o esență ambiguă, deschisă multor interpretări. Borges în poemul său, *Întemeierea mitică a Buenos Aires*-ului – poezia cu care se deschide volumul *Caietul San Martin* din 1929 –, îi acordă o atemporalitate halucinantă şi chiar deplasează metaforic locul întemeierii oraşului dinspre centru la periferie în cartierul copilăriei sale, Palermo:

Aşa cred, început-a oraşul Buenos Aires,
ce pentru mine-i veşnic ca aerul şi apa[3].

Următoarea perioadă este dedicată în totalitate *Fervorii Buenos Aires*-ului, delimitând epoca anilor 1923–1930, când Borges publică asiduu primele şapte cărți şi înființează trei reviste. În plină efervescență avangardistă, tânărul autor se aventurează în literatură cu trei gesturi simultane: se întreabă despre un oraş care nu mai există, creează o mitologie a suburbiei şi începe să-şi îndrepte căutările literare spre universalitate.

Al treilea punct în creația sa este atins de *Sudul metafizic* şi definirea estetico-filosofică a acelui spațiu al infinitului argentinian, sub influența a trei mari personalități, pe care le-a considerat genii: scriitorii Rafael Cansinos Assens, Macedonio Fernández şi pictorul Xul Solar. Totodată este epoca de maximă activitate a revistei *ultraiste Sur (Sud)* – o ramură a suprarealismului propusă de Borges –, publicație-stindard a ideii cosmopolite, condusă de erudita Victoria Ocampo.

În a patra etapă, Borges ajunge la maturitatea prozei sale, inovând arta ficționalului şi utilizând tehnici suprapuse, în timp ce aluziile la străzi,

[3] Jorge Luis Borges, *Întemeierea mitică a Buenos Aires-ului*, Caietul San Martín (1929) în vol. *Poezii,* trad. în rom. Andrei Ionescu, Polirom, 2005, pp. 57-58.

locuri şi personaje reale ale oraşului devin tot mai diafane şi transfigurate. Povestirea *Moartea şi busola* (1951) se numără printre cele dintâi exemple în acest sens. Altfel spus, autorul nu mai pretinde conturarea nucleului citadin specific prozei realiste, prin această abdicare reuşind universalizarea spaţiului literar.

Treptat, leit-motivele borgesiene se instalează în topologia creată, biblioteca ocupând poziţia privilegiată, fapt inspirat din viaţa reală şi experimentat în calitate de director al Bibliotecii Naţionale din Buenos Aires. În proza sa integrată în a cincea perioadă de creaţie, biblioteca funcţionează ca o matrice polisemantică, astfel încât poate semnifica atât Paradisul cât şi scenariul unei nuvele kafkiene. Este metafora întregii literaturi, în definitiv, este forma polifonică pe care o adoptă proiectul nelimitat de a cifra sau descifra universul.

Faima, ca şi orbirea, au intervenit cu lentoare la Borges. Premiul *Formentor,* împărţit cu Samuel Beckett, a constituit începutul recunoaşterii internaţionale a unui scriitor care a fost poate cel mai intervievat din istorie. Este etapa a şasea care debutează cu *Făuritorul* (1960) şi continuă cu *Cartea de nisip* (1975) şi poemele din *Cifra* (1981).

În ultima perioadă a vieţii sale, impactul pe care îl are opera lui Borges şi iubirea sa pentru Buenos Aires, luate în ansamblu, fac posibilă actualizarea visului lui Leonardo despre *homo universalis*. În povestirea *Răzbunarea falsului Basilides* (1932), Borges se întreabă ce s-ar fi întâmplat dacă ar fi triumfat cultura Alexandriei în loc de cea romană, sintetizând un răspuns conceptelor de oraş universal şi cosmopolitism. În *Atlas* (1985), una din ultimele sale cărţi, Borges reuneşte sub acelaşi evantai cultural geografia sa cosmopolită: colţuri, străzi, fântâni din Buenos Aires, dar şi din Edimburgh, Istanbul, Paris, Roma, Cairo, Atena şi Rejkjavik…, îndreptându-se definitiv spre primordialitatea esenţelor: „toţi putem să ne întâlnim aici, pentru că toţi suntem cetăţeni ai cosmosului".

Cu toate acestea, *spaţiul Borges* nu poate fi interpretat în viziunea lui Gaston Bachelard a „spaţiului fericit", deoarece, deşi fiind un loc geometric al intimităţii creatoare şi al *încrederii cosmice*, expresiei literare îi lipseşte

afectivitatea. Poate acest fapt ar fi singurul care i s-ar putea imputa creației borgesiene: lipsa căldurii umane, în favoarea formelor multidimensionale, a jocului cu realitatea multiplicată *abominabil* în oglindă, într-un univers de*colorat* de afectivitate, însă încărcat cu profunzimi metafizice.

În ceea ce priveşte tema virtualităților şi reflecțiilor deschise spre lumile posibile, aceasta ne conduce spre un alt subiect mitic obsesiv al autorului. Dublul – cel puțin de la Rimbaud încoace – este o trăsătură a modernității, este *Celălalt* care sălăşluieşte în noi. Freud l-a proiectat în subteranul întunecos al subconştientului; Pessoa l-a multiplicat în heteronimele sale; Borges l-a construit plecând de la propria-i reflectare. Această duplicitate apare într-un mod elocvent în *Borges y yo (Borges şi eu*), când se confundă inclusiv eu-ul narativ:

Borges şi eu este o emoționată mărturie lăsată de Borges cel care trăieşte, se ladă trăit de viață şi pe care viața însăşi îl trăieşte, pentru ca, din experiența sa autentică, vitală sau livrescă e tot una, *celălalt* să îşi tragă sevele creatoare. Este, pe de o parte, mărturia neliniştitoare a unui creator care se recunoaşte în acelaşi timp, şi pe de alta, în termenii exegetului Emir Rodríguez Monegal, *tema secretă a operei sale!*[4].

De la om la mască, de la autor la personajul literar, de la oraş la un spațiu imaginar țesut într-o labirintică literatură de ficțiuni, prezenta duplicitate postulează incredulitatea. Astfel, argentinianul de-mitizează propriul eu creator, asumând că este el însuşi o construcție mentală imaginată de o divinitate incognoscibilă. În acest sens, Borges coincide cu gnosticii şi filosofia buddhistă, cu Hume care admitea că eu-ul este compus din infinite percepții ale realității şi că ansamblul acestora stabileşte o structură unică, indivizibilă, numită *eu*[5].

---

[4] Ileana Scipione în postfața vol. lui Fernando Sorrentino, *Şapte convorbiri cu Jorge Luis Borges (Ed. Ateneo, 2001)*, trad. Ştefana Luca, note şi postfață de Ileana Scipione, Bucureşti, Ed. Fabulator, 2004, p. 194.

[5] Spre exemplu, în povestirea *Las ruinas circulares (Ruinurile circulare)* este abordată tema visătorului visat: un călugăr ascet se hotărăşte să viseze cu meticulozitate o ființă pe care s-o integreze în lumea celor vii. După nenumărate nopți îi reuşeşte experimentul, doar pentru a-şi da seama ulterior „cu uşurare, cu umilință, cu spaimă” că şi el era visat şi implicit imaginat de către altcineva.

Vom analiza în continuare cum multe din povestirile lui Borges promovează o filosofie nihilistă, o negare a rațiunii şi a adevărurilor de neclintit pe care se susține întreaga construcție raționalistă a Occidentului. În concepția autorului, lumea nu este reală şi cunoaşterea intelectuală nu este decât o simplă creație arbitrară; iar dacă Dumnezeu există, cum ar spune unii eretici gnostici, sau greşeşte sau este bolnav. Aşadar, dacă lumea nu este reală, atunci cel puțin ea trebuie observată sub lupa suspiciunii, a neîncrederii. Este destinul oricărei activități critice, textul literar şi limbajul cu infinitele sale combinații având prioritate în fața tuturor modelelor doctrinare sau cenzuristice. În acest scop va trebui să reliefăm percepția lumii conform algoritmilor spațiali propuşi de Borges.

Lumea ca labirint existențial, dar şi textual este o dominantă magistrală în opera poate a celui mai *europenizat* scriitor latino-american, cum este argentinianul Jorge Luis Borges. Am folosit epitetul de mai sus pentru că s-a afirmat adesea că *boom*-ul latino-american reprezintă o literatură scrisă cu precădere din perspectivă europeană şi receptată ca atare. Prin extrapolare, imaginea şi opera lui Borges au resimțit mai multe ecouri occidentale decât întreaga literatură argentiniană, fapt pentru care a putut fi citit şi interpretat chiar fără referințele naționalității sale, catalogate injust drept „periferice". Ca atare, imaginea desprinsă este a unui Borges *comprehensibil* în cultura europeană şi în diversele versiuni pe care aceasta le are în Orient, fiind însă omise accepțiunile rezultate din zona continentală sud-americană, consolidată în jurul lui Río de la Plata.

Astfel, pentru un cercetător european, Borges aproape că nu are naționalitate, deoarece lectura operei sale descifrează preocupările, miturile, adesea occidentale, ce au dobândit caracter universal.

Având în vedere calibrul unui asemenea scriitor, orientarea noastră este dublă, fapt pentru care îi vom dedica un „spațiu" mai amplu de analiză: atât din prisma semnificațiilor general valabile, considerate universale, cât şi din perspectiva, mai puțin cunoscută, a unui scriitor ce a iubit şi a scris într-un oraş cu valențe de patrie, ca recunoaştere a considerației avute

pentru întreg continentul latino-american, pe care îl percepea unitar ca literatură şi tradiţii[6].

Obiectivul analitic nu este de a crea un scenariu pitoresc sau folcloric în jurul scriitorului, aspect care l-a repudiat întotdeauna, ci mai mult de a evidenţia anumite texte care au influenţat producţia literară a secolului al XX-lea şi au declanşat, la un anumit moment, polemici literare. Tema centrală rămâne **spaţiul ca mit** şi motivele universale în partea a doua – ce se referă la scrierile de după anii ′35 –, şi respectiv, **peisajul urban**, în prima parte, în calitate de scenariu cultural al anilor ′20. Imaginea şi reversul ei, sau eterna pendulare între naţionalism autentic şi cosmopolitism, între filosofie şi literatură, indiferent de citatul sau detaliul extrase minuţios din enciclopedii, reprezintă chintesenţa oricăror simboluri, dubluri, labirinturi, mitologii sau Cabale.

Considerăm totuşi că valoarea lecturii s-ar pierde dacă ar rămâne fixată numai la marginea european-occidentală, iar atunci când, în mod neaşteptat, se dezlănţuie tensiunea sud-americană, în speţă, cea argentiniană, ne aflăm în faţa unei literaturi borgesiene de conflict, ce avea să fie continuată, printre alţii, de Ernesto Sábato.

În acest sens, Beatriz Sarlo, unul dintre cei mai cotaţi critici argentinieni contemporani ai prozei argentiniene, afirmă în cartea sa[7] faptul că Borges se situează cumva la limită (între genuri literare, limbi şi culturi), fiind *un marginal în centru sau un cosmopolit la margine*. De fapt, scriitorul însuşi se arată pe deplin încrezător în construcţia originalităţii sale, fiind conştient de

---

[6] Borges, în nenumărate ocazii insista asupra prerogativei sud-americanilor de a-şi valorifica împreună tradiţiile, referindu-se cu precădere la zona limitrofă lui Río de la Plata, fostul vice-regat sărac al Imperiului spaniol, cu acelaşi nume de râu, dependent de Coroana spaniolă până la 1810. De fapt, în opera borgesiană, preocuparea pentru elementul naţional nu depinde de reprezentarea lucrurilor, ci de persistenţa unei întrebări: Cum se poate scrie literatură într-o naţie ce se situează cultural *la periferie*? Multe din textele sale tratează această chestiune, încă deschisă, dacă ne referim la o naţiune tânără, fără tradiţii culturale proprii deosebite de puternice, situată în extremitatea sudică a unui continent, despărţită de Atlantic şi fără tradiţii consistente de culturi indigene precolumbiene.

[7] V. Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995 şi de asemenea pe site-ul consultat la 18.06.2006: V. http://www. uiowa. edu/borges/bsol/bse6. shtml

iscusința cu care însăilează alte citate, re-scrie texte străine sau apelează la teoriei intertextualității, a limitelor iluziei referențiale şi dilemelor reprezentării şi povestirii, cu accente dubitative în ceea ce priveşte chestiunile filosofice şi morale, dar păstrând distanța ironiei în afirmațiile şi ficțiunile create.

Unul dintre primele realizate înfăptuite de Borges este *invenția* unei tradiții culturale pentru acel loc *ex-centric*, cum era considerată patria sa. Acest experiment estetic şi ideologic este prezent în primele sale creații din deceniul ’20 şi întâia jumătate a deceniului ’30, operând chiar în *Istoria universală a infamiei* (1935), volum unde publică prima sa povestire despre bandiții aprigi mânuitori ai cuțitelor.

Însă procesul nu se termină aici: problema culturii argentiniene apare în narațiunile lui Borges până în ultimele sale cărți, inclusiv în unele povestiri scrise împreună cu prietenul său, scriitorul Adolfo Bioy Casares, cum ar fi *El informe de Brodie* (*Raportul lui Brodie*, 1970), demonstrând, aşa cum arăta pertinent Andrei Ionescu[8] că „accentul din final este extrem de apăsat: tradiția argentiniană nu poate fi redusă la mahalale şi conacele boiereşti din pampa. Tradiția argentiniană este pentru Borges, [...] întreaga cultură occidentală”.

În esență, Borges imaginează un trecut cultural şi consolidează o tradiție literară argentiniană contemporană cu lecturile sale din literaturile străine. Chiar mai mult: pentru autor, cosmopolitismul este condiția *sine qua non* a re-inventării unei strategii pentru literatura națională; iar reciproca acestei rigurozități, adică re-ordonarea tradițiilor culturale naționale, îl îndreptățeşte să selecteze, să omită şi să decidă, fără prejudecăți, literaturile străine, pe al căror teritoriu se desfăşoară fără reticențe şi cu deplină libertate, propunând totodată cititorilor un spațiu occidental puțin explorat pentru argentinieni. Dinspre margine, în cultura argentiniană se întrupează o relație sincretică cu literaturile şi culturile străine, iar în aceste condiții, se descoperă tonul atlantic sud-american, cel care se acomodează printre operele

[8] Andrei Ionescu în prezentarea vol. *Eseuri*, *op. cit*., Polirom,2006, p. 11-12.

englezeşti sau franțuzeşti, transgresându-le şi conturând o viziune particulară în galeria reprezentării spațiului şi mitologiilor universale.

11.1.1. Scriitorul şi oraşul. Semnificații autohtone

Oraşul în postura de concept modern intră în cultura universală odată cu secolul XX-lea, alături de nenumărate manifeste literar-estetice ce îl revendică drept spațiu ideal pentru evaziune, imaginație şi poezie sau ca loc ce suscită repulsie şi năucire: de la Whitman, Baudelaire la manifestul futurismului al lui F. T. Marinetti (1909) şi cel suprarealist semnat André Breton (1924), de la Lorca la romanul *Ulise (1922)* de James Joyce sau *The Waste Land (1922)* scris de T. S. Eliot, până la eseurile lui Georg Simmel, A. Toynbee sau Italo Calvino. Simbologia oraşului este infinită, el însuşi fiind „un spațiu unde se trasează itinerarii între puncte suspendate în gol”[9].

Oraşele reale, imaginare, celestiale sau infernale, au fost interpretate[10] prin sentimentul de *derivă* ignorantă ce îl provoacă locuitorilor lor, fie din prisma *psiho-geografiei* (efectele mediului geografic asupra comportamentului afectiv) sau a *urbanismului unitar* (criticarea urbanismului propriu-zis în scopul creării unui spațiu social), fie din perspectiva *jocului arhitectonic, utopic*[11]*, simbolic*. Indiferent de maniera în care au articulat spațiul şi timpul, oraşele, prin personalitățile lor, au însemnat o mare putere de evocare şi influențare culturală, fiind totodată forme–nume ale destinului şi transformării continue ale existenței.

Astfel, la începutul secolului XX, recenta imaginație urbană a metropolei Buenos Aires a proiectat în literatură diferite concepte ale oraşului, instantanee descompuse în semne şi lumini, suprafețe continue sau fragmentare ce adăpostesc rădăcini culturale prețioase, printre acestea, oraşul

[9] Italo Calvino, *Le città invisibili*, Giulio Einandi, 1972, trad. sp. *Las ciudades invisibles*, Barcelona, Ed. Minotauro, 1974 (1983), p. 103.

[10] V. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, Ed. Libero Andreotti, Xavier Costa, Museo d’Art Contemporani de Barcelona, Acta, 1997.

[11] Utopia şi mirajul oraşelor care trăiesc miracolele ştiinței sunt amintite pentru prima dată în epoca Renaşterii, V. Francis Bacon şi a sa *New Atlantis* (1627) sau oraşul fericit Bensalem: http://www2. kenyon. edu/Depts/IPHS/Projects/Stella/Bacon. htm.

devenind chiar protagonist. Horacio Salas în studiul său intitulat „Saltul sper modernitate”[12] caracteriza cu convingere primele decenii de veac drept: „construcția unei poezii urbane cu trăsături proprii al cărei protagonist, Buenos Aires, nu cunoaşte egal în comparație cu orice alt oraş din lume”.

Unul dintre modelele faimoase din acea epocă care evocă oraşul cu periferiile-i sau hotarele[13] aferente, ilustrat de Borges poetul, reprezintă acel spațiu nedefinit, cu porțiuni virane şi nenumărate curți interioare, situat între câmpie şi casele mărginaşe, prin care se pătrunde în oraş. În opinia sa, acel loc fecund şi primar indică geografic, dar şi spiritual, inițierea procesului de germinare a adevăratului suflet urban.

Cartierul este reflexul plictisului nostru
Paşii au început să-mi şchioapete
când trebuiau să păşească pe linia orizontului
Şi-am rămas între casele
dispuse în pătratele cvartalurilor
diferite şi egale
de parcă toate ar fi
monotone amintiri repetate
ale unui singur cvartal. [...]
şi am simțit întregul Buenos Aires.
Oraşul acesta, pe care l-am crezut trecutul meu
este pentru mine viitorul şi prezentul;
anii pe care i-am trăit în Europa sunt iluzorii
eu am fost întotdeauna (şi voi fi) la Buenos Aires.[14]

Un alt *design* literar modernist vehiculat este cel *ultrafuturist*, imaginat de scriitorul Roberto Arlt, construit pe un amalgam social, stilistic şi moral, cu un entuziasm nemăsurat care nu are corespondent material dincolo de ficțiune.

---

[12] Horacio Salas, *Un salto a la modernidad,* studiu în Revista „Martin Fierro” 1924-1927, Buenos Aires, Ed. Facsimilar Fondo Nacional de las Artes, 1995, p. 15.

[13] În spaniolă, una dintre temele lui Borges, *el arrabal*.

[14] J. L. B., *El Arrabal (Cartier*) în vol. *Poezii*, *op. cit*., trad. Andrei Ionescu, p. 26.

În vederea descrierii celor două modele literare menționate mai sus, se impune totuşi o întoarcere concisă în secolul anterior, al XIX-lea, pentru a surprinde modalitatea prin care literatura argentiniană a întrezărit apropierea de oraş. Astfel, pentru romantici, oraşul era o fermă mai bine dezvoltată, situată între două biserici şi o primărie: Buenos Aires sau „marele sat". De cealaltă parte se afla pustiul, înconjurându-l cu un peisaj ostil, deloc încântător sau sublim, ce trebuia exorcizat. În virtutea acestui fapt, romantismul francez, limbile străine şi cărțile de filosofie politică sunt mijloace eficace, instaurate temeinic în cultura argentiniană.

La scurt timp, oraşul nu este numai o temă politică, precum se desprinde din multe capitole ale operei *Facundo* sau *Argirópolis* de Domingo Faustino Sarmiento[15], sau o scenă publică unde intelectualii dezbat creuzetul cultural argentinian, ci şi un spațiu ficțional, pe care literatura îl imaginează, creează şi ocupă. Oraşul este cel care adăposteşte polemicile istoriei, utopiile sociale, visele irealizabile, crâmpeiele de artă. Oraşul este teatrul, prin excelență intelectual, cu un public actor – locuitorii – şi totodată creator.

De fapt, atunci când Sarmiento elabora *Facundo,* s-a constatat că el nu cunoştea Buenos Aires-ul, nici alte oraşe menționate în carte: Córdoba sau Tucumán. Aşadar, el descrie acel „ceva" nevăzut niciodată îndeaproape, plecând de la mărturii de călătorie şi poveşti universale, apropiindu-se de oraş din exterior, dinspre oraşe străine sau imaginate.

Pentru Domingo Faustino Sarmiento, oraşul şi cultura, republica, instituțiile, sunt formal şi conceptual sinonime inseparabile. El consideră că

---

[15] D. F. Sarmiento, scriitor şi jurnalist, printre altele, ajunge să fie până şi preşedintele Argentinei (1867-1874), un om de o deosebită importanță pentru istoria şi cultura țării sale. În opera sa, *Facundo, Civilización y barbarie* (1845) descrie cu cruzime, spirit critic şi obiectiv, viața lui Facundo Quiroga, un despot din provincia La Rioja şi mai apoi, istoria Argentinei în timpul dictaturii lui Juan Manuel de Rosas, una dintre cele mai polemice şi controversate perioade din acea vreme (1828-1852). Ce merită reținut este faptul că de numele lui Sarmiento se leagă integrarea țării în circuitul statelor moderne şi liberale. Eseul *Facundo, Civilizație şi barbarie* reprezintă un fel de program politic anticipat, secondat de talentul său literar. V. D. F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Bureau Editor, 1999, sau biblioteca virtuală Cervantes la adresa web: http://www. cervantesvirtual. com/ servlet/SirveObras/ 08144951985769 609610046/p0000001. htm#I_0_.

metropola este motorul expansiv al civilizaţiei şi care întrupează virtutea. Mai mult, în viziunea sa, extinderea rurală este despotică, iar organizarea urbană determină naşterea republicii. Autorul, cu un gest voluntar de creaţie imaginară, propriu societăţii moderne, anticipă un oraş şi o cultură care numai după o jumătate de secol va semăna cu Buenos Aires-ul real. Pentru el, estuarul şi teritoriul udat de Río de la Plata, unde se dezvoltă megalopolisul Buenos Aires, este sediul civilizaţiei argentiniene; pe când, deopotrivă Pampa rămâne nesfârşitul receptacul al „barbariei". Sarmiento compară situaţia cu valea Nilului, *singurul loc al marii istorii egiptene*, şi deşertul imens din restul Egiptului. Spiritul regiunii La Plata va trebui, prin urmare, să învingă pampas-ul pentru ca Argentina să se înscrie în rândul ţărilor civilizate.

Diametral opus, Ernesto Sábato atingea în eseul său „Cei doi Borges"[16] problema fragilităţii centrelor urbane, care atrage după sine sentimentul finitudinii şi efemerului, cumulat cu nostalgia gânditoare şi tristeţea iremediabilă a argentinianului aflat în faţa unor teritorii *giganteşti, abstracte, dezolante, fără limite*. Din aceste esenţe s-au cristalizat, explică Sábato, temperamentul metafizic şi meditativ al argentinianului, spiritul gaucho şi tangoul, „în mijlocul acestei metafore a Neantului şi Absolutului", unde singura care s-a înălţat într-adevăr a fost o metropolă haotică.

În paralel cu opera lui Sarmiento, literatura folclorică *gauchescă*[17] se exprimă diferit: din oraş izvorăşte tot răul ce alterează ritmul natural al unei societăţi tumultoase, care altfel, ar fi fost mai unită, mai organic constituită. În acest sens, oraşul contrazice timpul utopic al epocii de aur

---

[16] Ernesto Sábato, "Los dos Borges" cons. în trad. fr. L'Herne: J L. Borges, Ed. l'Herne, 1981, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, pp. 168-178.

[17] *Gaucho* este păzitorul de vite din pampasul argentinian (Cf. cu Dex 1998). V. www. dexonline. ro. Conform teoriei lui Sarmiento, *los gauchos* sunt nişte fiinţe condamnabile, delincvenţi, anarhici, sălbatici şi fără scrupule, având o „fizionomie" psihologică asemănătoare bandiţilor. Acestei categorii i-a aparţinut sângerosul dictator, Francisco Quiroga. Altminteri, lirica gauchescă exprimă admiraţia, compătimirea şi respectul faţă de apartenenţa autohtonă la glie, *los gauchos* fiind nişte victime nefericite ale abuzurilor exercitate asupra lor şi ale condiţiilor vitrege de viaţă în care au fost nevoiţi să-şi ducă traiul.

gaucheşti (evocată de José Hernández în epopeea *Martín Fierro* şi recuperată ulterior de Ricardo Güiraldes în *Don Segundo Sombra*) şi apogeul pampasului, unde păzitorul de vite este propriul justițiar al nedreptăților impuse de efectele urbanității ce afectează câmpia. Deşi primitivă, societatea rurală este integrată în mediu; în schimb, oraşul incită vârtejul exploziilor individualiste, mercantile, materialiste, pragmatice, cu alte cuvinte, tot ce poate fi reliefat de temele predilecte ale literaturii moderne.

Literatura oraşului Buenos Aires nu se va elibera cu uşurință de aceste mărci care întemeiază practic o tendință primordială. Imaginarul urban devine hegemonic în cultura lui Río de la Plata a secolului XX. Chiar la scriitorii la care predomină subiectele rurale în conținut explicit, acestea se aliniază în funcție de puternicul centru de iradiere simbolică, suscitând pasiuni proprii ale ficțiunii, sub diverse fațete: corupția dinspre oraş ce *se varsă* înspre câmpie, scandalizând morala şi perturbând individualitățile; dorința oraşului ce elimină femeile simple din lumea urbană; oraşul pervers care găseşte în câmpie o extensie a arivismului şi a impulsurilor sale; scriitorul sceptic sau decepționat, refugiat în utopia rurală, dar căreia i se adresează printr-o estetică modernă; moştenitorul unei tradiții ce descoperă la țară urmele unor valori şi înțelepciuni pierdute.

Cu toate acestea, oraşul nu este conținutul static al unor scrieri, ci una din multiplele posibilități de transfigurare ficțională şi conceptuală. Părerea aceleiaşi Beatriz Sarlo[18] este aceea că toate manifestările literare cu tematică rurală din preajma lui Río de la Plata sunt determinate dinspre şi de către oraş. În cuvintele sale, *literatura vizitează câmpia, dar locuieşte la oraş.* Excepție face curentul numit regionalism, care nu aparține mediului rural nici urban, putând fi explicat doar temporal şi nu spațial. În fapt, regionalismul evocă cu nostalgie elementele pitoreşti, rustice ce tind să dispară – obiceiurile, imaginea țăranului, virtuțile tradiționale –, făcând uz de un limbaj literar ce nu mai aparține oraşului. În schimb, Borges realizează exact mişcarea inversă: imaginează un oraş al trecutului, printr-un limbaj literar profetic.

[18] V. Beatriz Sarlo: http://www. uiowa. edu/borges/bsol/bse0. shtml

În întreaga literatură despre Río de la Plata aproape nu se poate vorbi de realism magic, deoarece puterea imaginativă a oraşului a obturat definitiv impulsul mitic al țăranului *gaucho*. Odată terminat ciclul literaturii *gaucheşti*, se poate considera că limbajul literar al prozatorilor din această zonă este *sui-generis* urban[19], aparținând oraşului sau reflectării acestuia, indiferent de perspectivă.

Rezultă că spațiul urban este o condiție a literaturii, chiar şi a celei despre câmpie, unde adoptă un registru similar. Motivațiile sunt atât istorice cât şi literar-istorice, în paralel cu evenimentele occidentale contemporane moderne. În afara de alternanța antitetică oraş-câmpie, suprapusă oarecum peste aceasta, este dihotomia culturii argentiniene care opune spațiul național celui european, dat fiind că pentru foarte mulți scriitori argentinieni, Oraşul a semnificat de fapt imaginea Europei[20].

Altminteri, câmpia continuă să fie o temă literară ce presupune indirect oraşul, ca reper şi situare în spațiu (cu excepția literaturii gaucheşti). În principiu, diferitele poetici (inclusiv cea *criolla*[21] din secolul XX) sunt urbane, iar miturile de asemenea: câmpia ca spațiu originar al identității naționale devine, sub presiunea industriei culturale, un mit urban. Aşadar, **utopiile rurale** nu reprezintă o literatură scrisă de oamenii respectivei regiuni, ci de scriitorii urbani care îi transpun câmpiei valențele visate şi valoroase, distruse de oraşul modern. Privită la limita cu oraşul, câmpia este partea exotică națională: acolo literatura găseşte un teritoriu diferit, aproape străin, aventurier, chiar eroic uneori, la îndemână, sau un

---

[19] Nu ne referim la limbajul personajelor care poate să se exprime în orice fel de registru şi limbaj. Exemplul contrar în acest caz este naratorul *gaucho* din *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.

[20] B. Sarlo, *op. cit*, Cap. 2.

[21] *Criollo* desemnează cel puțin a doua generație de europeni (spanioli) născuți pe teritoriul american, deci oarecum *americanizați*, clasă în general favorizată politic şi social în societatea latino-americană în formare. *Criollo*, cuvânt de mare expresivitate, înglobează de fapt o mulțime de sensuri precum: „descendent al unor familii europene, născut în America hispanică, pe când aceasta era colonie", „limbă sau dialect american cu elemente europene, adaptată cu elemente indigene", „tot ce e autohton şi caracteristic Americii hispanice".

spațiu al miturilor culturale, unde se pot inventa tradiții, pe baza unui amalgam de elemente rurale separate. Câmpia este totodată trecutul apropiat şi un Celălalt răzvrătit sau imaginea în revers a Oraşului, deci un spațiu pregătit pentru note exotice.

În schimb, citadela este un loc al creației formale şi mitologice: cultura maselor, politica, bârfa, zvonurile, pasiunile şi istețimea urbană sunt materia primă şi tipare ale literaturii. Dorința oraşului este mai puternică în tradiția argentiniană decât utopiile rurale. În aceeaşi ordine de idei, scriitorii primelor trei decenii ale secolului al XX-lea se înscriu mai bine în paradigma propusă cu un secol în urmă de D. F. Sarmiento, decât în cea epopeică a lui José Hernández.

Singurele excepții sunt Ricardo Güiraldes, în mod paradoxal, un adept cosmopolit al ruralului, şi respectiv, Jorge Luis Borges, cel care a creat imaginea unui Buenos Aires pe cale de dispariție irevocabilă, reluând trecutul rural al Argentinei. Literatura lui Borges în anii '20 se naşte din acest spațiu imaginar al trecutului. Împreună cu prietenul său, Xul Solar – pictor şi reprezentant al avangardei argentiniene – susțin că oraşul Buenos Aires are nevoie de forme estetice şi de puternice mituri culturale, unul dintre acestea fiind ***spațiul***. Diferențiindu-se de antecesorii săi sau de Roberto Arlt, Borges trasează un itinerar literar prin secolul al XIX-lea şi prin urbea *criolla,* altfel spus, Borges călătoreşte.

Astfel, Borges evocă la început un Buenos Aires care dispare fizic şi material[22] sub ochii săi, aşa cum este sugerat cu nostalgia tonului poetic din *Fervoarea Buenos Aires-ului (1923).* Pe măsură ce oraşul se transformă cu o rapiditate ce aparține ritmului tehnologiilor moderne, el se condensează simbolic şi material, trezind entuziasm şi neîncredere, alături de progres economic şi suflu nou adus de o demografie europeană considerabilă

[22] Schimbările vertiginoase din acea epocă nu se referă numai la o modernizare economică, ci la o înnoire a stilului cultural şi la impactul pe care le-au avut aceste procese începute în ultima parte a secolului al XIX-lea în rândul locuitorilor oraşului. Modernitatea transformă profilul urban, îl brutalizează, generalizează, alteori îl răspândeşte cu ostentație, material sau ideologic (n. n.).

datorită imigrației. Drept consecință directă, se naşte iluzia că un anumit *caracter marginal* al nației sud-americane din Argentina poate fi interpretat ca un avatar al istoriei şi nu drept o caracteristică a prezentului.

În acelaşi timp, persistă contradictoriu, dar explicabil, ideea de **spațiu sud-american periferic şi cultural tributar**, într-o formă exagerată față de referința europeană. Mai mult, sentimente opuse se confruntă pe diverse tonalități în cultura acelei perioade: de la critici vehemente până la nostalgii nemăsurate. În 1933, în *Radiografia pampei*[23], Ezequiel Martínez Estrada condamnă poporul argentinian pentru că nu a respectat promisiunile față de „părinții fondatori": imigrația masivă şi voracitatea elitelor au făcut din Argentina o imagine degradată a Europei. Buenos Aires aduce în prim plan o prosperitate şi o cultură falsă – reliefată de *Arghiropolis*, sau marea urbe de argint –, sub masca cărora se ascunde natura originală a pampei – *Trapalanda*, o combinație a primitivului cu teluricul –, pătată de genocidul indian şi de terenul fertil, dar barbar al Noii Lumi:

> „Orizontul nesfârşit ce pare mereu acelaşi pe măsură ce înaintăm, sau mişcarea acestor mari întinderi ce ne însoțesc lasă impresia de ceva înşelător în realitatea aspră a câmpiei. Aici câmpia este întindere, şi întinderea nu pare să fie altceva decât o dedublare a unui infinit lăuntric, conversația călătorului cu divinitatea. […] Această întindere este pampa; este pământul pe care omul se găseşte singur, asemeni unei ființe abstracte care ar trebuie să înceapă istoria sau să o încheie. Lipseşte peisajul şi lipseşte şi omul; spre trecut sau viitor se deschid prăpăstii fără fund; […]. Peisajul câmpiei, capătă forma propriilor noastre vise, forma unei himere; şi devine steril când visul este viclean. "[24].

Ca atare, deşi traumatică, imaginea urbanității este totuşi plenară:

> „Londra şi New York-ul sunt fiecare metropola simbolică a unei insule; Buenos Aires a fost conceput şi zămislit din belşug de câmpie. Suprafață, iată cuvântul emblemă pentru acest oraş. Suprafață este însuşi oraşul, căruia îi lipseşte cea de-a treia dimensiune; cea care, în ordinea

---

[23] Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1942, *Radiografia Pampei,* în traducerea lui Andrei Ionescu şi Esdra Alhasid, prefață de Edgar Papu. Note de Mircea Rădulescu, Bucureşti, B. P. T. Minerva, 1976.

[24] E. M. Estrada, *op. cit*, în trad. rom. p. 7-8.

firească a lucrurilor, ca la legumele cu rădăcină verticală stabileşte o legătură adâncă a omului cu oraşul. […].

Aspectul străzilor şi planul caselor, gotic şi vandalic, de proveniență spaniolă, au forme care elucidează problemele perspectivei şi ale linie frânte, ondulate şi bogate în motive ornamentale. Sunt forme caracteristice pentru un popor de călăreți. Forma de tablă de şah este în corelație cu câmpia şi cu omul lipsit de complicații spirituale.

Pentru locuitorul oraşului Buenos Aires, a privi spre interiorul țării înseamnă a privi în afară, spre exterior. Interiorul pentru el este Europa. Acest locuitor ştie că pentru a pătrunde în oraş trebuie să se dezrădăcineze din ambianța căreia îi aparține şi să ducă o luptă neobişnuită, nu cu aventura, ci cu cenuşa unei aventuri care s-a mistuit până la capăt. În faza aceasta, interiorul nu-l mai atrage, ca mai înainte, cu făgăduieli de bogăție sau libertate; […] interiorul țării înseamnă muncă grea, boli, ignoranță, uitare. […] Peisajului... îi lipseşte dimensiunea vieții."[25]

Ulterior, chiar ideea de cultură devine un apelativ al Marelui Oraş, căci după Martínez Estrada: *cultura trebuie considerată un caz particular de urbanism*. De asemenea, anii '30 reprezintă scenariul unde se construiesc mituri legate intrinsec de Buenos Aires: „Există o nevoie de a făuri mituri, intrinsecă proceselor de gândire. Această nevoie este atât de puternică, încât capacitatea omenească în această direcție nu poate fi reflectată decât de artă şi aceasta într-o arie restrânsă. **Miturile** se făuresc cu datele peste măsură de abundente ale realității pe care o cercetăm pentru a-i găsi o formă."[26]

Conchidem deci, conform încadrării istorice a respectivei perioade, că deocamdată miturile oraşului sunt preponderent politice; de exemplu, metafora oraş-port, ce a *dezgolit* ca o maşină feroce, centripetă, restul țării, sacrificându-l intereselor litoralului urban. În plus, intelectualii simt simultan dorință şi teamă față de oraş, el fiind scena puterii unde se succed fantasmele modernității. Acesta este cadrul social, politic, cultural în care creează Borges, deci implicit spațiul ficțional revelat este unul caleidoscopic, amalgamat şi conflictual.

---

[25] Ibidem, vol. II, pp. 45-48.

[26] Ibidem, vol. II, p. 219.

O altă consecință a modernității este apariția utopiilor în arhitectură, pe post de răspuns la transformarea Buenos Aires-ului. Unii autori imaginează o ficțiune arhitectonică pe verticală (aşa-numitul *city-block*) ca alternativă la creşterea haotică a oraşului, desemnând noi condiții de producție, comerț, mişcare, timp liber, spații verzi recuperate etc. Un exemplu sugestiv este soarele artificial propus de Roberto Arlt atunci când descrie cu găurile negre şi intrândurile întunecate, rău-mirositoare din metropola ostilă.

În altă ordine de idei, scriitoarea Victoria Ocampo devine patroana şi mecena modernismului arhitectonic, pe care îl promovează în jurul revistei *Sur* (*Sudul*), apărută în 1931, ca instrument al epurării gusturilor, indispensabil, după părerea ei, într-un oraş unde imigrația a produs o anarhie stilistică multi-națională. Eliberată de dinamica-i proprie, **strada** pare înghesuită şi confuză: datoria elitelor este de a-i găsi opusul. Modernismul oferă un program de omogenizare în fața haosului de tipologii, oferind variante fațadelor albe, ce disciplinează şi împiedică materializarea constructivă a viselor vulgare aparținând parveniților îmbogățiți.

Există însă şi un altfel de stradă, un spațiu simbolic, încărcat de semnificații, prin care aproape toți scriitorii anilor '20-'30 au trecut[27], inclusiv Borges. Pe această stradă, timpul este perceput ca prezent şi istorie; dacă, pe de o parte, strada reprezintă mărturia schimbării, pe de altă parte, devine substratul transfigurat în literatură. Chiar mai mult, strada traversată de fire de electricitate şi cabluri de tramvaie poate fi negată, pentru a căuta dedesubtul ei, fantasma fugară a unui drum încă neatins de modernitate, loc anacronic, cu colțuri de suburbii inventate de Borges în acel spațiu nedefinit al periferiilor, între oraş şi pampas.

M-am născut în acest oraş care se numeşte tot Buenos Aires
Îmi amintesc huruitul porții de fier
Îmi amintesc iasomia şi havuzul de care mi-e atâta dor. […]
Îmi amintesc pajiştea însorită şi tihna de după-amiază.

[27] V. Beatriz Sarlo, *op. cit*, în acest sens, scriitoarea îi aminteşte pe Oliverio Girondo, Raúl González Muñón, Roberto Arlt, printre alții.

Îmi amintesc spadele încrucişate în luptele din pustiu.
Îmi amintesc felinarele cu gaz şi omul cu prăjina ce le aprindea.[28]

Prin urmare, fascinației pe care o exercită strada centrică, unde viețuiesc atât aristocrații cât şi prostituatele, unde vânzătorul de ziare lasă să alunece printre foi şi pliculețul cu cocaină comandat de clienți, unde ziariştii şi poeții frecventează aceleaşi baruri ca delincvenții şi boemii, i se opune nostalgia străzii de cartier, locul în care oraşul rezistă stigmatelor modernității, chiar dacă însuşi cartierul nu este decât un produs fragmentar al aceluiaşi sistem modern urban.

Din descrierea făcută de Borges oraşului, se desprinde o temere şi totodată un obiectiv ca Buenos Aires să rămână la fel ca la început de secol. Mulți ani mai târziu, acelaşi Borges va scrie „imaginea pe care o avem despre oraş este întotdeauna puțin anacronică"[29]. De fapt, el construieşte un peisaj neatins de modernitatea agresivă, unde încă se mai pot vedea vestigiile câmpiei, spațiu etern pe care îl caută prin cartierele marelui oraş, ghidându-se pe hazard şi renunțarea deliberată la locurile unde oraşul modern şi-a înfipt deja tentaculele-i civilizatoare:

Buenos Aires,
care înainte se deşira în mahalale
spre câmpia nesfârşită,
e din nou acum Recoleto, Retiro,
străzile cenuşii din cartierul Unsprezece
şi dărăpănatele case vechi
pe care încă le numim cartierul de Sud.[30]

În dialogurile sale Borges recunoştea transformarea, derutând şi mai mult concepția de spațialitate centrică, mutând-o în periferie:

---

[28] J. L. B., *Buenos Aires* în vol. *Poezii (Cifrul, 1981)*, *op. cit*., trad. Andrei Ionescu, 2005, p. 382.

[29] În J. L. Borges, "El indigno", *El informe de Brodie* (*Raportul lui Brodie*) [1970], *Opere complete*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1029.

[30] J. L. B., *Elogio a la sombra (1969*) în vol. *Poezii*, *op. cit*., *Elogiul umbrei,* trad. Andrei Ionescu, 2005, p. 264.

> „Pentru toți porteños[31], sudul este într-un fel centrul secret al oraşului Buenos Aires. Nu celălalt centru, puțin cam ostentativ, pe care îl arătăm turiştilor... Sudul devenise centrul secret şi modest al Capitalei. Dacă eu mă gândesc la Buenos Aires, mă gândesc la Buenos Aires pe care l-am cunoscut când eram mic; Buenos Aires cu case joase şi zăbrele, Buenos Aires cu tradiționalele curți cu fântâni cu câte o broască țestoasă în ele. Şi aşa era tot oraşul...”[32].

Prieteni, patria este un eveniment veşnic,
precum veşnică e lumea.
Nimeni nu e patria, dar noi toți
Trebuie să fim demni
de jurământul străbun
pe care l-au depus acei cavaleri,
angajându-se să fie
ceea ce nu ştiau că sunt: argentinieni.
Să fie cea ce erau prin însuşi faptul
De a fi jurat în această casă străveche.
Suntem justificarea acestor morți.[33]

Toate aceste mărturisiri duc la o singură concluzie şi anume că poetica borgesiană referitoare la conceptul de oraş şi periferiile sale este un act de imaginație urbană, care dispută o citadelă din punctul de vedere al trecutului.

În această manieră, Buenos Aires poate fi interpretat retrospectiv, focalizând un trecut mai mult fictiv decât real de oraş hispanic *criollo*, aşa cum se întâmplă în cazul primelor scrieri borgesiene[34]. Mai apoi, turnura estetico-literară e provocată de emanciparea maselor populare, acaparate treptat de industria culturală, radio, cinematograf şi jurnalistică[35], marcând astfel dezlănțuirea viitoare a epocilor şi caracterul lor expansiv.

---

[31] Porteños: locuitorii oraşului Buenos Aires care este şi mare port.

[32] Jorge Luis Borges, *Cărțile şi noaptea*, Bucureşti, Ed. Junimea, 1988, p. 13.

[33] J. L. Borges, *Odă scrisă în 1966*, trad. de D. Novăceanu în antologia *Valori eterne ale poeziei hispane*, 1991, p. 177.

[34] Revistele literare *Martin Fierro* şi *Proa* au reprezentat estetic aceste tendințe.

[35] Două mari ziare, *Crítica* (fundat în 1913) şi *El Mundo* (din 1928) determină o schimbare a stilurilor, inclusiv creează o nouă literatură dedicată marelui public. De multe ori, scriitori

Cazul scriitorului Roberto Arlt se află la polul opus în comparație cu contemporanul său, Jorge Luis Borges: proza sa reflectă intens oraşul modern, revelându-i însă fața crudă şi mizerabilă. În romanele sale *El juguete rabioso (Jucăria enervată)* sau *El amor brujo (Amorul vrajă)* din anii ’30, autorul creează microstructuri cu intrigi miniaturale, evidențiind tehnici asemănătoare romanului sentimental, – la mare vogă în acea perioadă –, ilustrând viața de cartier, îndrăznind chiar să coboare în închisori, să descrie cu cinism şi ironie obiceiurile sexuale ale femeilor din clasele de jos şi instituția matrimonială, meschinăria burgheziei şi ambiția care corupe păturile medii în ascensiune, stigmatizează prostia, parvenitismul şi lumea escrocilor de orice fel.

Ca atare, oraşul zugrăvit de Arlt, spre deosebire de Borges, răspunde unui ideal futurist. În fața cartierelor înțesate cu imigranți şi a mizeriei caselor de închiriat şi înghesuielii bordelurilor întunecate, se înalță zgârie-nori (mai înalți decât avea Buenos Aires-ul pe vremea aceea), luminați de intermitențele artificiale ale neoanelor. Peisajul urban se deformează în fața vitezei transporturilor, iar trenurile sunt scenariile predilecte ale ficțiunii: de multe ori, personajele lui Arlt sunt călători obsedați de spațiu şi de ideea de mişcare. Aceste viziuni nu sunt o realitate palpabilă a oraşului: sunt ceea ce Buenos Aires oferă ochiului care îl proiectează în viitor; sunt adesea bucățile de *puzzle* pentru o posibilă versiune cinematografică expresionistă.

Fără îndoială, peisajul urban modern, tehnologia informațională şi industria culturală declanşează răspunsuri intelectuale şi provocări estetice. De-a lungul unui timp relativ concentrat, scriitorii au trebuit să *proceseze* o experiență nouă ce afecta toate relațiile tradiționale, stilurile şi modele literare. Polemici legate de limbaj, cosmopolitism, menținerea formelor autohtone *criolle* sunt teme asupra căror se pronunță aproape fiecare scriitor.

---

sociali sau chiar însuşi Borges, publicau enigmatice experiențe narative, în ultimul caz, fragmente din *Istoria universală a infamiei* au văzut lumina tiparului pentru prima dată într-un supliment al revistei *Critica*, ziarul cel mai popular din Buenos Aires.

Printre noutățile pe care le aduce Borges în literatura argentiniană este şi faptul că a creat una dintre paradigmele singulare: ***periferia***, semn al unei culturi şi popor formate la confluența dintre Europa cu zona La Plata, pe scena unei țări limitrofe. Astfel, scriitorul a elaborat o adevărată hermeneutică a conceptului *periferie* (înțeles ca limită, coastă, plajă, mal etc.) sugerând o re-lectură a unui spațiu imaginar, a unei tradiții[36] ce trebuie reluată, chiar pervertită, pentru a induce imaginea în revers, infidelă, a unui oraş modern, lipsit de calitățile estetice şi metafizice:

> ″Nuestra realidá vital es grandiosa y nuestra realidá pensada es mendiga. Aquí no se ha engendrado ninguna idea que se parezca a mi Buenos Aires, a este mi Buenos Aires innumerable que es cariño de árboles en Belgrano y dulzura larga en Almagro y desganada sorna orillera en Palermo y mucho cielo en Villa Ortúzar y proceridá taciturna en las Cinco Esquinas y querencia de ponientes en Villa Urquiza y redondel de pampa en Saavedra. [...] Ya Buenos Aires, más que un ciudad es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen″[37].

De fapt, în acei ani, termenul de periferie – *el arrabal* – desemna cartierele îndepărtate şi sărace, limitrofe cu câmpia, care înconjurau oraşul în toate punctele cardinale, cu excepția estuarului râului La Plata din Est. Mărginaşul, locuitor al acestor zone, era muncitor la abatoare sau la marile companii frigorifice, unde încă erau la mare preț arta mânuirii pumnalelor

[36] În Argentina, spre deosebire de Europa, unde modernitatea se impune cu destul de multă independență față de trecut, persistă o relație specială cu acesta din urmă, într-o formă de recuperare, chiar imaginară a unei culturi, care se credea amenințată de imigrație şi urbanizare. În cazul lui Borges şi altor avangardişti din zona Río de la Plata se observă clar intenția de a-i conferi trecutului o funcție exacerbată.

[37] J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993 [1926], pp. 13-14: „Realitatea noastră vitală este măreață, o prințesă, în timp ce realitatea gândită este o cerşetoare. Aici nu s-a conceput nicio idee care să se asemene cu Buenos Aires-ul meu, acel Buenos Aires care înseamnă dragoste de copaci în Belgrano şi multă drăgălăşenie în Almagro şi acea somnolență liniştită în Palermo, cer imens în Villa Ortuzar etc... [...] De fapt, Buenos Aires, mai mult decât un oraş, este o țară pe care trebuie aflată-găsită în poezie şi muzică, religie şi metafizică care se potrivesc cu măreția-i”.

şi a călăritului, simboluri care aparţin mai mult tradiției rurale decât banditului de cartier, în speță *el compadrito*. Suntem de părere că arhetipul mărginaşului este de sorginte hispanică *criolla*, deci anterior marii imigrații din secolul XX, personaj ce se impune prin tăcerile sale impunătoare „această combinație de lentoare şi politețe, acea umilință exagerată, mai ales atunci când se află pe punctul de a provoca pe cineva la duel"[38], în fața tâlharului-bandit de mahala, zugrăvit strident ca reprezentant al unei subculturi.

Cu toate acestea, atunci când Jorge Luis Borges evocă spațiile şi *locuitorii* lor, ne aflăm în situația unui anacronism, deoarece *entitățile* dispar în prag de modernitate, iar deplasarea temporală devine creație pur borgesiană. De fapt, autorul reuşeşte să elibereze „marginile" şi zonele periferice de stigmatele sociale care le caracterizau, închegând un alt fel de spațiu, cel literar. Acesta nu reprezintă limita între ruralitatea lui Don Segundo Sombra şi urbanitate, ci doar un teritoriu original care marchează diferențierea estetică în literatura argentiniană:

> ”De la riqueza infatigable del mundo sólo nos pertenece el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes le está rezando al llano; yo – si Dios mejora sus horas – voy a cantarlo al arrabal por tercera vez”[39].

În acelaşi timp, noutatea pe care o aduce Borges, admirabil surprinsă de Roberto Juarroz[40], constă în intuiția **schimbării centrului metafizic**. De altfel, vocația borgesiană pentru periferii nu este decât în aparență excentrică şi parțial romantică, subliniază criticul, fiind intuiția decisivă a unui *axis mundi* care şi-a schimbat coordonatele. Dacă înainte, Adrogué era o suburbie uitată de lume, de unde se putea contempla singurătatea, în

---

[38] Jorge Luis Borges, conferință susținută la Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1973, publicată în Revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, nr. 505-507, iulie–septembrie 1992, pp. 68-69.

[39] J. L. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, *op. cit*, "La pampa y el suburbio son dioses", p. 25: „Din bogăția nelimitată a lumii ne aparține doar periferia şi pampas-ul. Ricardo Güiraldes se roagă câmpiei nesfârşite; eu – dacă Dumnezeu îşi îmbunează timpul – o să închin un cânt periferiei, a treia oară".

[40] Roberto Juarroz, "Adrogué, Borges y las periferias" cons. în trad. fr. L'Herne: J L. Borges, Ed. l'Herne, 1981, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, pp. 194-195.

prezent, ea este parte integrantă a metropolei tentaculare Gran Buenos Aires şi centru sacru al căutărilor esenţiale. Totodată, subliniază Juarroz, opera lui Borges este o „demonstraţie prodigioasă a **periferiilor istorice** (legende primitive, mitologie nordică, evocarea personajelor din istoria Argentinei), **sociale** (înclinaţia spre tipologii umane perimate: orillero, compadrito, gaucho), ale **structurilor de viaţă colectivă necunoscute contemporaneităţii**, ale celor **literare** (ultraismul, literatura fantastică, genul poliţist) şi **geografice** (suburbiile, mahalale sordide ale unui Buenos Aires anacronic). Ar fi curios să se traseze organigrama acestor proiecţii, pentru a descoperi că Adrogué se află la intersecţia axelor rectangulare cu o coerenţă indubitabilă, atât ca loc fizic cât şi ca atmosferă imponderabilă”[41]. Coroborând cele de mai sus, apreciem evocările borgesiene ca fiind materializarea nostalgiilor sale pentru un *centru-vagabond*, relativ şi fantasmal, care îl exilează pe autor într-un „periferism” psihologic, personal, uman, creator. În ultimă instanţă, conform opiniei lui Roberto Juarroz, „periferia creată de Borges este poate centrul său”[42].

Aşadar, Borges înscrie o literatură într-un spaţiu tangenţial şi marginal, recunoscând acolo o formă cifrată a Argentinei. Suprafeţe nedefinite între câmpie şi primele clădiri ale oraşului, periferiile dobândesc calitatea unui loc imaginar, a cărui topologie urbană *criolla* schiţează strada clasică „fără trotuar în faţă”. Linia ce delimitează acest spaţiu marginal este adesea transparentă sau confuză, pentru că scenariul de desen al periferiilor este traversat de numeroase garduri şi împrejmuiri de fier, plante, ziduri, balcoane, balustrade şi faţade, dar care, în interiorul curţilor interioare au totuşi un drum croit către cer. Această construcţie rectangulară specific americană poartă denumirea de „manzana”[43], iar faptul că are un colţ de paradis chiar în centrul său, sugerează legenda biblică a Izgonirii din Paradis.

---

[41] Roberto Juarroz, *op. cit.*, p. 195.

[42] *Ibidem.*

[43] În spaniola iberică înseamnă şi „măr”, în engleza americană „block”, cvartal.

Mitul oraşului creat de Borges izvorăşte dintr-o amintire ce nu îi aparține neapărat oraşului, având ca termen antitetic oraşul modern, şi este un fel de metropolă fără centru, construită pe matricea unei periferii. Prin această reconstrucție a formelor pe cale de dispariție sau care izvorăsc din locuri memorate, se declanşează nostalgia, ca sentiment primordial al evocării. Chiar dacă uneori această mişcare a fost regretată sau restaurată cu fantezii sau sentimente melancolice, rămâne importantă propulsarea culturii urbane pe o nouă orbită, iar ulterior, răspunsurile formulate de literatură în scopul alinierii acestei mişcări în simfonia universală.

11.1.2. Semnificații universale

Înainte de analiza propriu-zisă a povestirilor borgesiene pe care le considerăm relevante pentru studiul nostru[44], să remarcăm câteva aspecte tematice şi ideologice ale unei opere ce oferă multiple posibilități de interpretare. Astfel, proza borgesiană alternează între ficțiune şi căutare critică, aceasta din urmă, devenind, citându-l pe Curtius, *literatură despre literatură* sau discurs sub formă de palimpsest.

Textele literare alcătuiesc, în general, un sistem structurat pe baza intenționalităților şi reprezentărilor spațiale, aşa cum semnala Boaventura de Sousa Santos[45], reducând realitatea la esența ei, alteori, transfigurând-o prin diverse distorsiuni metaforice. *Virtuțile* analitice şi teoretice constituie epicentrul acestui studiu, care consideră drept *matrice* referința construcției şi reprezentării spațiului: de la simpla proiectare a topos-ului la arhitectura figurativă a limbajului, toate sistemele sunt incluse în subiectivitatea eu-lui narator.

---

[44] Dat fiind amploarea lucrării, sunt analizate numai câteva dintre povestiri, referindu-ne numai indirect la partea poetică şi eseistică.

[45] În opera sa, Santos propune o „cartografie simbolică a reprezentărilor sociale". Pentru aceasta utilizează ca bază metaforică studiul hărților. Plecând de la componentele reprezentării spațiale folosite în alcătuirea hărților, dorind a trivializa dreptul ca şi obiect de studiu şi a deschide un alt sens comun al ştiințelor juridice, V. lucrarea: *Estado, derecho y luchas sociales (Stat, drept şi lupte sociale)*, Bogotá, Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos, 1991; este printre primii teoreticieni ai abordării metaforice şi instrumentale a sensului reprezentărilor arhitecturale în literatură (n. n.).

Scriitura borgesiană dezvăluie o multitudine de forme spațiale, asemenea rafturilor din imensa bibliotecă a lumii. Multe dintre ele sunt corelate arhitectural prin arta edificării-scrierii lor în timp. Cu toate acestea, respectivele „dimensiuni spațiale” nu au fost considerate ca având un rol relevant. Până în prezent, estimează criticii[46], centrul atenției a fost acaparat aproape în întregime de timp sau, eventual, de cronotop, evidențiindu-se numai caracterul simbolic.

În schimb, analiza noastră îşi propune valorizarea spațiului, nu din perspectiva peisajului cadru sau a locului recreat de ficțiuni, ci mai mult prin prisma valențelor sale calitative, mitice şi definitoare pentru tipul de literatură preferat de Borges.

Proiecția este una dintre modalitățile reprezentării spațiului, iar clasificarea ordonată a sistemelor de proiectare mânuite de autor, conform criticului Henry Vicente, în primul rând, depinde de punctul de referință, fie centru, fie periferie. Selecția argentiniană duce în mod inevitabil la o anumită *distorsiune* a orientării obiectelor *privilegiate* în acel spațiu, în sensul că sunt selecționate numai anumite elemente ale naturii înconjurătoare; în al doilea rând, avem de-a face cu o proiecție complexă, modernă, pe verticală, de la planul orizontal al câmpiei trecându-se la clădirile înalte, specific urbane, construcție literară ce subsumează estetica şi expresivitatea limbajului.

În ceea ce priveşte primul „plan”, trebuie identificate povestirile care ilustrează noțiunea de centru şi, respectiv, acelea care neagă în absolut orice idee de centralitate. Acceptând faptul că pentru scriitorul argentinian determinarea spațială se învârte în jurul ideii de infinit, multe din nuvelele sale fac de asemenea aluzie la definiția de sorginte pascaliană: „Natura este o sferă infinită, al cărei centru este pretutindeni, fără a avea vreo circumferință”[47].

---

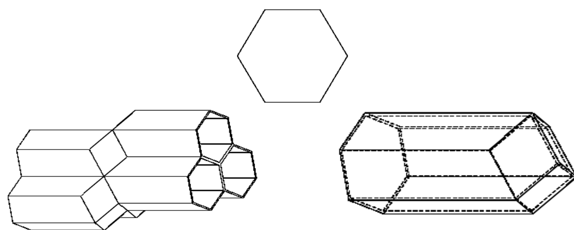
[46] V. http://www. vitruvius. com. br/arquitextos/arq000/esp066e. asp
Articolul lui Henry Vicente din Librăria Virtuală Vitruvius, Rev. Arquitextos: Texto Especial 066 – din aprilie 2001: *“La proyección de la ficción. El sistema de proyección espacial en los textos canónicos de Borges“*.

[47] În volumul *Otras Inquisiciones (Alte Investigări)* din 1952 Borges include povestirea *Sfera lui Pascal,* având o dedicație evidentă din titlu; aici autorul punctează cu claritate faptul că, aşa cum spațiul absolut i-a inspirat hexametrii lui Lucrețiu, pentru Bruno, acelaşi spațiu

În volumul *Ficțiuni* (1944), povestirea *Biblioteca Babel* reliefează un sistem de proiectare redus, deoarece implică o delimitare obligatorie, prin urmare, orice proiecție este numai un fragment al infinitului. Biblioteca însă nu se poate limita, ea fiind universul însuşi. Nu are centru, nici margini, nucleul său aflându-se într-o mulțime de puncte. De fapt, proiecția rezultă a fi un sistem de drepte perpendiculare ce se intersectează şi formează o construcție infinită de rafturi, destinul final fiind cărțile, adică spațiul complet care umple perfect golul din univers.

Spre deosebire de prima etapă a scrierilor borgesiene, când determinarea unei margini (periferii, suburbii) era primordială pentru stabilirea unei referințe în spațiu, în proza de maturitate, spațiul devine pentru Borges doar o simplă traiectorie arbitrară ce opacizează lipsa oricăror delimitări şi evidențiază proliferarea timpurilor şi spațiilor. Astfel, în Biblioteca universală, fiecare hexagon – forma geometrică ce acoperă planul cu un perimetru minim pe aria fiecărei figuri – se defineşte perfect, în corelație cu celelalte, printr-o structură amintind de geometria unui fagure de miere, adevărată rețea a juxtapunerilor spațiale, unde însăşi centrele sunt absorbite de complexul construcției.

Biblioteca borgesiană sau geometria hexagonală a fagurelui de miere[48]



însemnă eliberare, iar în viziunea lui Pascal, semnifică un labirint şi o prăpastie care îi provoacă amețeală, teamă şi singurătate. (Borges, *Obras Completas*, Vol. II, Buenos Aires, Emecé, 1974, ed. 20-a, 1994, p. 16).

[48] http://en. wikipedia. org/wiki/Honeycomb, apud:
V. Joe Graham, *The Hive and the Honey Bee*, Hamilton/IL: Dadant & Sons; 1992.

Mergând mai departe cu acest raționament, se poate afirma că este vorba de o stare de creştere a unui organism prin înmulțirea unităților elementare nediferențiate, ceea ce determină o absență a ierarhiei spațiilor, sinonimă cu conturarea universului infinit. De fapt, adevărata *dezordine* a bibliotecii este omogenitatea sa, lipsa unor distincții spațiale clare, absența unicității. Orice loc devine acelaşi, iar în aceste condiții, propunerea lui Gaston Bachelard „de a face intimă imensitatea" pare o imposibilitate.

În pofida acestui aspect, în respectivul sistem fiecare hexagon are centrul său geometric, deşi nu se manifestă ca atare, deoarece se află situat în neant, în gol. Dacă ar fi activ, ar exercita forțe de atracție sau de respingere, având repercusiuni asupra mediului, însă contrar, el se dispersează la infinit şi accentuează sensul expansiv al bibliotecii. Neexistând centru, fiecare celulă se defineşte prin limitele pereților săi, adică pereții hexagonului, cu rafturile şi cărțile aferente, sunt singurii care *solidifică* prezența limitrofă. Fiecare linie arată un punct de intersecție, se transformă în centru de expansiune şi generează o forță, o tensiune virtuală imensă. Ca răspuns, Borges propune modelul unei restrângeri cosmice la ***o singură carte*** sau unic hexagon, idee înrădăcinată în convingerea că totul a fost scris odată şi literatura nu este decât re-scriere a Cărții Unice Originale.

Referitor la structura spațiului borgesian, Raphaël Lellouche[49] afirma că este ambiguă, în *acelaşi timp labirint, amfiteatru şi arhitectură descătuşată, cuprinzând forme circulare, chiar secrete*, ce ar putea fi raportate mitic la două tipuri de reprezentări: *cea creştină:* a Infernului dantesc şi, respectiv, *cea gnostică*, a lumii ca închisoare a sufletului. De aceeaşi părere este şi Cornel Mihai Ionescu, care defineşte ficțiunile lui Borges conform unui **model al heterotopiei**:

> „Arhetipul dantesc transmite modernilor câteva motive pe care le vor trata cu o predilecție simptomatică: imaginea unui spațiu claustral care concentrează o nostalgie infinită, suspensia într-o indeterminare ontologică, dorința fără speranță a unui Paradis care se refuză izolându-se în

[49] Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Ed. Balland, 1989, pp. 84-94.

irealitate şi paradoxul absurd al acestei condiții pe care îl aboleşte numai starea de grație."[50]

Remarcăm faptul că, în *Biblioteca Babel*, dimensiunea cosmică este reliefată atât de persoana întâi singular care conduce firul narativ, cât şi de o voce omniscientă, obiectivă şi strictă, intensificând magnitudinea teribilei Biblioteci.

Nuvela *Funes cel ce nu uită*[51]dezvoltă un sistem similar al proiecțiilor, adăugând diferența substanțială a introducerii a două puncte de vedere distinct conturate. Astfel, narațiunea se țese, în primul rând, având ca punct de reper vocea primei persoane la singular – povestitorul –, cel care surprinde *cronometric* profunzimea personajului Ireneo Funes. Proiecția asupra lui Funes are loc treptat, focalizându-l într-o aşa manieră încât tot ce înseamnă peisaj: localitatea Fray Bentos, străzile, trotuarele, copacii, se dizolvă sub carisma sa. Aceste elemente materiale, palpabile, rămân în urmă, devenind periferice față de introspecția propusă, pe măsură ce figura lui Funes ia amploare, mai mult auditiv şi spiritual, decât vizual. Mai mult, conversația din final se desfăşoară pe întuneric, anticipând chipul lui Ireneo. Este un moment culminant al imaginii sugerat de o descriere hiperbolică:

> „Atunci am văzut chipul glasului care-mi vorbise toată noaptea. Ireneo avea nouăsprezece ani; se născuse în 1868; mi s-a părut monumental ca bronzul, mai vechi decât Egiptul, anterior profeților şi piramidelor"[52].

În al doilea rând, cealaltă voce narativă dezvăluie adevărata identitate a personajului şi conferă sens întregii povestiri. Observațiile naratorului se răsfrâng asupra lui Ireneo Funes, iar acesta, ca printr-un ricoşeu, îşi creează propriul său sistem de proiecții. Acest al doilea punct de vedere determină o viziune globală, nelimitată, fără centre sau periferii, percepută din unghiul imobil de focalizare al lui Funes – *cel infirm dar cu o memorie incredibilă* –. Punctul fix de vizualizare spațială este nemişcat şi contrastează

---

[50] Cornel Mihai Ionescu, *Indeterminarea şi sentimentul aşteptării* în *Secolul 20* nr. 6/1969, pp. 136-144.

[51] V. J. L. Borges, *Opere 1*, Volumul *Artificii* (1944), Trad. Cristina Hăulică, Andrei Ionescu şi Darie Novăceanu, Îngrijire şi prezentări: Andrei Ionescu, Bucureşti, Univers, 1999, pp. 324-331.

[52] *Ibidem*.

cu restul lumii, aflată într-o continuă mişcare şi transformare. Drept consecință directă a memoriei lui Funes, până şi lumea mobilă devine statică, fiind congelată sub privirile sale, în timp ce îi observă şi reține toate detaliile. Totodată, fără a putea stabili un centru de iradiere sau vreo posibilitate de sinteză, acestuia îi rămâne numai solitara şi obositoarea memorie a detaliilor nenumărate şi fără sens. Acest tip de proiecție, în aparență egocentrică, provenind de la un singur subiect, se manifestă plenar, geocentric, pentru că reflectă lumea întreagă, fără ca selecția naturală şi subiectivă a lucrurilor să fie posibilă.

Aşadar, imobilitatea protagonistului nu este decât un artificiu al autorului pentru a ne limita unghiul de proiecție. Vertijul însă nu întârzie să apară, iar perspectiva creată, în care nu există uitare sau sinteză, se transformă într-un detonant ce declanşează superfluul şi o abundență covârşitoare de relații *obiectuale* futile.

În *Moartea şi busola*[53] proiecția unui plan stabileşte geometria riguroasă unde evoluează personajele. Povestirea este dominată de un romb perfect, situat între cele patru puncte cardinale, figură ce devine vizibilă pe măsură ce avansează narațiunea. Scheletul vertical sau bi-dimensional apare propriu-zis doar în *quinta*[54] Triste-le-Roy. Funcția sa este de a evidenția expresionismul locului, iar în acest caz special, de a pregăti ambianța pentru final, reflectându-i formele groteşti, simetrice şi manieriste care alcătuiesc casa de provincie.

Rezultă că planul cartezian de natură geometrică adaugă cea de a doua dimensiune, în speță verticală, marginii ce delimitează invizibil spațiul creat. Fiecare direcție poate să exprime doar una dintre premisele exclusive: fie orizontală, fie verticală. Conjuncția ambelor determină însă o tensiune dinamică ce denotă efemeritatea şi vulnerabilitatea traiectoriei vieții şi existenței, nuvela încheindu-se cu o moarte calculată şi explicată până la ultimul detaliu.

---

[53] *Ibidem*, pp. 340-350.

[54] În spaniolă, moşie, proprietate.

Astfel, motive labirintice, haotice, asocieri nebuneşti de obiecte şi cuvinte, lipsa unei perspective, cu excepția oglinzilor îngrozitoare ce se multiplică la infinit şi dorința de a ascunde totul, chiar şi ultimul simț al orientării, de a insinua absența şi moartea, devin fire narative, compacte şi armonice:

> „În timpul nopții, delirul meu se hrănea din următoarea metaforă: simțeam că lumea este un labirint, din care era cu neputință să fugi, căci toate drumurile, chiar dacă păreau să ducă spre nord sau spre sud, nu duceau decât într-adevăr la Roma, care era o închisoare pătrată unde agoniza fratele meu şi quinta Triste-le Roy. În nopțile acelea eu am jurat pe zeul care vede cu două fețe şi pe toți dumnezeii febrei şi oglinzilor să țes un labirint în jurul omului care l-a închis pe fratele meu. L-am țesut şi-i destul de solid: materialele sunt un ereziolog mort, o busolă, o sectă din secolul al XVIII-lea, un cuvânt grecesc, romburile şi vopsitoria”[55].

De fapt, Borges încearcă prin proza sa să domine timpul şi spațiul, fiind obsedat de primul element şi raportarea acestuia la al doilea, centrul nuclear al creației sale fiind relația Om-Univers.

Concret, autorul distinge două tipuri de labirinturi: unul ce aparține zeilor şi este infinit, copleşitor şi haotic pentru ființa umană; ca atare, omul va încerca să se sustragă şi să-şi construiască un al doilea labirint, mai ordonat, conform unei geometrii proprii, în care să-şi integreze gândurile, căminul, străzile, oraşul, dar şi creațiile, implicit cultura şi literatura. Spațiile ireale proiectate geometric au tot formă de labirint, însă fiind creațiile omului, ele sunt subiective, deci nu revelă adevărata realitate, ci doar un *vis borgesian în planul voinței şi acțiunii*[56]. Spre exemplu, o astfel de lume este cea denumită de povestirea cu acelaşi titlu, ***Tlön Uqbar Orbis Tertius,*** un spațiu oniric, dar totodată continent, limbă, ştiință şi literatură imaginare. El este mai puternic decât spațiul real, deoarece proclamă libertatea totală de a crea material şi verbal obiecte închipuite, impuse realității prin forța imaginară-creatoare *sui-generis*.

Pentru a desăvârşi acel spațiu creat, Jorge Luis Borges defineşte mai întâi noțiunea de timp, pe care îl circumscrie aceleiaşi circularități inspirate

---

[55] Borges, *op. cit,* p. 347.

[56] P. Al. Georgescu, *op. cit*, p. 95.

de Nietzsche şi filosofia indiană; de aici, conchidem că spaţiul este de asemenea intrinsec legat de dependenţa mişcării în cerc, de la care omul nu se poate sustrage. În concepţia borgesiană, arhetipurile dau realitate universului, în timp ce avatarurile individului şi numeroasele lor faţete conferă irealitate. Timpul devine simultan, paralel, divergent, el atrăgând în caruselul mişcării şi spaţiul labirintic.

Credinţa în lumile paralele este dezvăluită în *Grădina potecilor ce se bifurcă* (1941), prin intermediul lui Ts'ui Pen şi eforturilor sale de a scrie o carte plurivalentă şi de a construi un labirint. Cartea este elaborată pe parcursul a treisprezece ani şi oferă soluţii nenumărate, suprapunând timpuri şi spaţii diferite şi fragmentare într-o alegorie a hazardului, mereu prezent în destinul uman. În plus, omului i se acordă posibilitatea de a *călători* în aceste orizonturi spaţio-temporale, spaţiul fiind acelaşi în momente distincte sau invers, timpul fiind simultan, chiar dacă locurile sunt altele.

Situaţii similare se petrec în *Tema trădătorului şi eroului* când Fergus Kilpatrick este autorul propriei condamnări la moarte; de asemenea, în *Nemuritorul*, eroul caută Oraşul Nemuritorilor într-un timp trecut, opus viitorului, sugerând o existenţă răsturnată ce se apropie de eternitate, care rezultă a fi însă o veşnicie abominabilă şi haotică [57]:

> „Acest oraş (m-am gândit eu) este atât de oribil, încât simpla sa existenţă şi dăinuire, chiar în mijlocul unui deşert, contaminează trecutul şi viitorul, precum şi, într-un anume fel, astrele. Cât timp va exista, nimeni în lume nu poate să fie curajos sau fericit. Nu vreau să-l descriu; un haos de cuvinte eterogene, un corp de tigru sau de taur în care foiesc în mod monstruos, uniţi şi urându-se, dinţi, organe şi capete, pot (aşa cred) să fie nişte imagini aproximative.
>
> Nu-mi amintesc etapele întoarcerii mele printre cavernele umede sau pline de praf. Ştiu doar că, ieşind din ultimul labirint, mi-era teamă să nu mă aflu înconjurat din nou de nefastul Oraş al Nemuritorilor"[58].

---

[57] În *Nemuritorii*, Flaminius Rufus, Joseph Chartaphilus şi troglodítul sunt avataruri ale aceluiaşi arhetip: Homer, creator al istoriei şi eternităţii, deci implicit orice raportare la trecut neagă timpul, eliminându-l.

[58] Jorge Luis Borges, *Opere, vol. 2 (Obras Completas,* Bs. As. Emecé, *1989)*, Trad. de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu şi Darie Novăceanu, Bucureşti, Univers, 1999, pp. 21-22.

De fapt, *Nemuritorul* consolidează ideea spațială a centrului. Orașul Nemuritorilor nu semnifică altceva decât centrul universului, cel al lui Cartaphilus sau al oricărui muritor, jalonat de distanțe spațio-temporale enorme. Periferia, în acest caz, este constituită de ansamblul orașelor și locurilor descrise de-a lungul povestirii și călătoriei. Deșertul înseamnă tranziția care o separă pe prima de centru. Totuși, funcționând din nou pe principiul paradoxului, Orașul Nemuritorilor se află în orice parte a unui deșert secret. Acest fapt atentează la noțiunea precisă de centralitate, atât ca referință, cât și ca punct culminant al revelației, de unde deducem că natura sa este centripetă.

Structura simetrică a textului, precum și împărțirea pe capitole: sunt cinci cu o introducere și un post-scriptum (ceea ce presupune un capitol central, dedicat momentului când este dezvăluită natura nemuritorilor); secvențele spațio-temporale: civilizație – deșert – Orașul Nemuritorilor – deșert – orașe, implică, totuși, un centru dominant.

Într-un alt caz ilustrat de nuvelă, polul principal de iradiere al povestirii rezultă a fi într-adevăr orașul. Proiectiv, aluziile la Teba Hekatómpylos și Roma indică o prezență civilizatoare, a unei referințe stabile, declarată fățiș chiar de erou, aventura sa începând *când Dioclețian era împărat*. Prin contrast, apariția deșertului reflectă întoarcerea la barbarism, eșecul metodelor civile și pierderea referințelor spațiale și autoritare, provocate de dezorientare și singurătate, de depărtarea de piramide și turnuri.

Mai apoi, ubicuitatea omogenă a deșertului se vede perturbată de apariția podișului pe care se situează Orașul Nemuritorilor. Tabloul descris cuprinde treptat împrejurimile: tribul troglodiților se subînțelege a fi Orașul Nemuritorilor, cu nișele lungi, strâmte și pârâul murdar. Muntele profilat în fața eroului este atât de mare, încât prin efectul perspectivei, el pare întotdeauna mai aproape. Accesul în oraș se face hazardat printr-un labirint subteran, ce ascute privirea și îl confruntă nechibzuit cu imaginea de *fata morgana*.

În schimb, regresul către deșert și câmpia nesfârșită este contemplat prin ochii unei ființe care e deja nemuritoare. Imaginile atroce observate

rămân întipărite în memorie. Digresiunea asupra valorii nemuririi în sine face distincție între operele locuitorilor eternității şi cele ale locuitorilor timpului. Oraşele devin exotice şi periferice, viziunea compactă se dizolvă în final sub auspiciile fragmentarului, nu ca un semn de civilizație, ci ca unul de aventură, de mişcare, atât pe orizontală, cât şi pe verticală. Fragmentarea este sever marcată de optica uniformizantă a eternității, însă totalitatea se impune totuşi părților, iar limitele temporale şi moartea denotă întoarcerea la ciclul natural.

Ideea universului ca scriitură sau carte a lui Dumnezeu este tema centrală a volumului *Aleph* (1949). Dorința şi ambiția omului de a dezlega misterele universului şi a descoperi, dincolo de cultură şi literatură, chintesența făpturii sale, par a fi o condamnare la multiplicitate şi moarte. Aceasta din urmă este actul suprem al ritului de trecere, sugerat de autor cu o perplexitate metafizică, prin anxietatea rătăcirii în spații interminabile; iar sfârşitul, pe post de revelație finală, duce cu el impresia autentică asupra lumii, care este reală numai în măsura în care fiecare individ *o trăieşte*.

Personajul Otálora din *Mortul* ajunge la această revelație doar la finalul povestirii, când realizează tragicul din om, faptul că destinul său este pecetluit dinainte, indiferent de încrederea sa în soartă, el este demult mort pentru Bandeira.

Prin urmare, divinitatea rudimentară din întreaga ficțiune *Mortul* este o proiecție a voinței inexorabile a celui care a creat ori a scris lumea, în timp ce eforturile sale de a o înțelege sunt destinate eşecului. Chiar mai mult, în *Ruinurile circulare* aceste strădanii zadarnice au fost anticipate, fie în visul Cuiva care le-a visat, fie în cartea unei divinități care le-a scris, circularitatea fiind sublimă.

Intenția de a stabili o ordine riguroasă, care să se discearnă cu claritate, este conferită de alegerea perfectă a tipurilor de spații. Dispoziția echidistantă a cercurilor, hexagoanelor sau rafturilor din bibliotecă denotă o rețea perfect construită, în care, de fapt, se află prizonier omul. În fața înălțimii apăsătoare a rafturilor şi depozitelor, există, ca şi pentru Funes, speranța de a numerota şi ordona această lume; unica posibilitate de a dilata vertijul orizontal este de a-l distrage de la drumul său obişnuit, de a

introduce puncte de vedere diferite şi de a trasa margini verticale, uneori auctoriale. Pentru că dorința de ordine, haotică în dimensiunea ei infinită, presupune totuşi un creator, un arhitect al universului: autorul însuşi.

În esență, spațiul şi universul, reliefat de câteva dintre cele mai importante povestiri borgesiene, este o Bibliotecă infinită ce cuprinde toate cărțile care s-au scris şi se vor scrie vreodată, atitudine ce declară fățiş sensul literaturii de a multiplica posibilitățile realului şi conduce la texte–universuri labirintice ele însele, metaficțiuni care se recreează prin scris sau prin lectură şi alcătuiesc o carte unică, scrisă de Omenire „se cheamă Cartea de Nisip, pentru că nici cartea, nici nisipul n-au început şi nici sfârşit”[59].

De-a lungul creațiilor sale, Borges încearcă să reordoneze, prin imaginație, geometrie, vis, totalizare simultană, universul real. Lumea sa este dominată de extensiunea universală a principiului identității, gândită prin comparații şi analogii, integrată *în sfera miraculoasă a unui Aleph cuprins în podul palmei*[60]. De fapt, propensiunea omenirii de a sonda profunzimile şi esențele vieții şi adevărului, de a recrea cosmosul şi ulterior, omul, este de sorginte mitică şi se poate realiza în cazul scriitorului argentinian numai în urma traversării labirintului real al zeilor şi al celui imaginar, aparținând oamenilor.

Înnoirea estetică formulată de Jorge Luis Borges, mai ales în a doua etapă a operei sale, se datorează reconversiei concepției literare. Scriitorul dezbină ficțiunea pentru a o *proiecta* în altă dimensiune, legitimând în acest fel spațiul textual. Lectura este asumată ca un act ce declanşează scriitura, deoarece ficțiunile anulează o topografie precisă, în virtutea situării oricărui impuls pe un teritoriu pur literar. Drept consecință, spațiul se extinde, orizontalitatea devine vertiginoasă, până şi limitele (inclusiv cele reale) care o asfixiau, sunt învinse şi excluse. Borges construieşte o ficțiune supusă unei spațialități fantastice şi unui timp mitic accelerat, în conformitate cu circumstanțele fiecărui text în parte.

Mecanismele de a reprezenta şi distorsiona realitatea spațială definesc valori opuse celor din prima etapă de creație. Sistemul de proiectare propune absența centralității sau echivalentului său, instaurând policentralitatea

---

[59] *Ibidem*, p. 310.

[60] P. Al. Georgescu, *op. cit.*, pp. 93-97.

universului, caracterizată de surprinderea permanentă a infinităţii. Spaţiul anistoric al omului borgesian creează figuri grafice geometrice şi mentale, labirinturile mută orizontul într-o succesiune verticală de limite rotaţionale şi încrucişări invizibile, unde figura umană dispare adesea în prăpastia fiecărei situaţii. Literatura devine o conspiraţie a vertijului: prevenirea ordinii. Borges se transformă într-un creator de lumi, produse şi obiecte, însă nu de procese, postulând un univers rezervat rotirii sale neostenite.

Conchidem că pentru Borges, spaţiul şi timpul se nasc mereu, iar universurile configurate prin vis, lectură sau aventura existenţială sunt infinite. În mod cert, influenţa pe care a exercitat-o Jorge Luis Borges asupra celorlalţi scriitori hispano-americani a fost considerabilă, iar percepţia lumii ca labirint, haotic şi lăsat la voia hazardului se poate aplica asupra percepţiei spaţiului întregii literaturi regionale din jurul lui Río de la Plata.

Totuşi se impune o precizare. Dacă modelul ideal îl constituie labirintul creat de zei, rezultă că implicit noţiunea de labirint, imposibil de descifrat şi cunoscut în amănunt, este întrucâtva intangibilă, iar omul creează un altul ce nu poate fi identic; deci căutările şi încercările de a pătrunde în centru, de a se cunoaşte pe sine însuşi, vor fi constante inevitabile ale culturii şi literaturii.

Astfel, lumea devine astfel un evantai de semnificaţii din care fiinţa umană va dori să evadeze sau să le transceandă. Ne aflăm la un nod al interferenţelor, în care spaţiul cuprinde atât spaţii trecute, viitoare, prezente, cât şi americane, europene, asiatice, circumscrise unor multitudini temporale, aşa cum se întâmplă în opera lui Julio Cortázar.

11.2. Spaţiul Julio Cortázar. Subterfugii de joc sau distrugere

Sub aparenţa *escapismului* şi a *fugii* de propria realitate, călătoriile determinate de mişcarea centrifugă sunt tot iniţiatice, dar, spre deosebire de tendinţa centripetă, analizată în cazul lui Vargas Llosa, García Márquez sau prima etapă de creaţie borgesiană, căutarea originilor este îndreptată aici spre modele culturale universale, de mult consacrate.

Astfel, Europa ocupă un loc privilegiat, fiind situată referențial într-un Nord solid situat întotdeauna „mai sus", în timp ce Argentina, Uruguay şi întreaga Americă Latină se află în Sudul „de jos", la o distanță pe care Atlanticul nu o poate anula. Material şi spiritual, situația Chile-ului, Boliviei sau Paraguay-ului este chiar mai dificilă, dată fiind izolarea geografică mai acută prin lanțul muntos al Anzilor şi lipsa unei tradiții literare.

În acest mod, s-au sedimentat sentimentele de marginalizare şi exil pe care le-au simțit cei născuți de cealaltă parte a Atlanticului, acea senzație de a „trăi în Balcanii culturii"[61], după cum spunea ironic Carlos Fuentes, insistând asupra defavorizării culturale suferite de Sudul hispanic.

Această opoziție este asumată de Julio Córtazar şi reliefată literar între cei doi poli: Paris şi Buenos Aires, într-o metaforă a unei *axis mundi* ale cărei extreme sunt, de fapt, Cerul şi Pământul. Acest spațiu se va materializa grafic prin jocul de copii numit şotron. Sărind cu abilitate dintr-un pătrat într-altul, acest itinerar reprezintă esența căutării *omphalus*-ului sau centrului unei identități americane încă vulnerabile:

> „Veşnic sfârşesc prin a mă referi la centru fără cea mai mică garanție că ştiu ce spun, mă las prins în capcana fragilă a geometriei după care încearcă să se orânduiască viața noastră de occidentali: Ax, centru, rațiune de a fi, Omphalos, nume al nostalgiei indoeuropene."[62]

Prin urmare, jocul se desfăşoară cu ironie şi creează un posibil drum între cer (ultima căsuța a şotronului) şi pământ (căsuța inițială), autentice galerii secrete care determină cele două capitale culturale să comunice între ele. Iată elementele constitutive ale jocului:

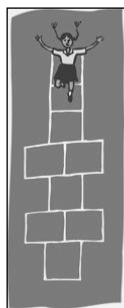
În primul rând, este nevoie de o pietricică, vârful pantofului, un desen frumos şi bine trasat cu creta, pe un trotuar, stradă sau curte din Paris sau Buenos Aires. Desenul pare aparent simplu:

---

[61] Într-un interviu acordat lui Emir Rodríguez Monegal, publicat ulterior în E. R. M, *El arte de narrar*, *Diálogos*, Caracas, Monte Avila, 1968, capit. „Carlos Fuentes", pp. 113-146.

[62] Julio Cortázar, *Şotron*, trad. rom. de Tudora Şandru Mehedinți, Bucureşti, Univers, 1998, p. 17. – 2 –

"La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita el Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo (Et tous nos amours, […]), lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. […] el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz. "[63]



Horacio Oliveira, protagonistul din *Rayuela* vede întotdeauna aceste desene în timp ce se plimbă pe strada pariziană, rue Sommerard, sau prin cartierul din Buenos Aires, Almagro, când se gândeşte, când bea ceai *mate* sau când are rău de înălțime şi deschizând fereastra, observă golul imens care i se deschide în față. Schema trasată de şotron se transformă într-o adevărată obsesie, pe măsură ce semnificația lui nu mai este un simplu joc, ci o metaforă simbolică a căutării existențiale.

În al doilea rând, este esențială copilăria celor care joacă şotron. Doar cei inocenți (Maga, copii, nebunii) pot şi ştiu să ajungă la ultima căsuță, în

[63] Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Ed. Cátedra Letras Hispánicas, 1994 (1963), pp. 368-369, în trad. rom. pp. 132-133: „Şotronul se joacă aruncând o pietricică pe care trebuie s-o împingi cu vârful pantofului. Elemente: un trotuar, o pietricică, un pantof, şi un desen frumos cu creta, de preferință colorată. Sus este Cerul, jos Pământul, e tare greu să ajungi cu pietricica în Cer, mai întotdeauna calculezi prost şi cade în afară din desen. Încetul cu încetul capeți dibăcia necesară pentru a sări peste feluritele pătrate (şotron în spirală, şotron în formă de dreptunghi, şotron fantaisie, folosit rar) şi într-o bună zi înveți să pleci de pe Pământ şi să arunci pietricica până la Cer, până intri în Cer (Et tous nos amours... […]), partea proastă e că tocmai atunci, când mai nimeni n-a învățat să arunce pietricica până la cer, se sfârşeşte brusc copilăria şi cazi în romane, în angoasa zadarnică, în speculația cu celălalt Cer la care trebuie de asemenea să înveți să ajungi. […] Cerul nu era decât un nume copilăresc al kibbutzului său". – 36 –.

Cer. Totodată, prin joc se reduce distanța din spațiul real, străbătută de Oliveira, incluzând: *plecarea*, o mişcare ascendentă, dinspre teluric în căutarea cerului, simbolizată de călătoria sa de la Buenos Aires la Paris, şi respectiv, *întoarcerea* dinamică, total descendentă, adevărată prăbuşire într-o zonă tangențială, acolo unde Parisul se sfârşeşte şi Buenos Aires-ul începe.

Reprezentarea căutării de identitate individuală sau colectivă printr-un simplu joc creează, în primă instanță, iluzia reductivă. Progresia numerelor care se succed în căsuțe de la Pământ la Cer induce simplificarea aritmetică a unei preocupări existențiale, obligatoriu mai vaste.

Cu toate acestea, suntem de părere că **şotronul** semnifică voința deliberată de debarasare de orice încărcătură intelectuală inutilă sau accesorie. Mai ales că procesul devine notoriu: sprijinul pe care Oliveira îl caută în obiecte (muzica de jazz, cărțile, citatele celebre şi autorii cunoscuți *a priori)* conduce la o condiție umană însingurată şi despovărată de orice suport, un veritabil joc intelectual, sincer, deloc prozaic.

Astfel precum regula şotronului este transpunerea în spațiu a unei distanțe, chiar dacă redusă la o altă scară dimensională, la fel Horacio Oliveira are nevoie de „mişcare”, pentru a efectua călătoriile propuse. Mişcarea şi distanța s-ar traduce printr-o linie, străbătută însă de circumvoluții. Simplitatea liniei drepte ce semnifică distanța cea mai scurtă între două puncte s-a eliminat aici în favoarea spiralei de melc; variantele sunt multiple, există şotron melc, şotron fantezie, „puțin utilizat”, ne aminteşte vocea auctorială prin cuvintele lui Oliveira.

Aşadar, căutarea centrului ia aspectul unei mişcări circulare. Formele sub care apare sunt fie labirintice, fie spiralate, simboluri ale unui tot care leagă, înnoadă, învălmăşeşte, copleşeşte şi creează haos. Gaston Bachelard îl consideră inerent fiecărei *intuiții* şi, mai ales, condiției de *spirală* a ființei:

> „Şi ce spirală este omul! (O spirală? Dacă excludem aspectul geometric al intuițiilor filosofice, el se va întoarce în galop). Cât dinamism se investeşte în această spirală! Deja nu se mai ştie dacă se fuge spre centru sau se evadează dintr-unul”[64].

---

[64] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (*Poetica spațiului*), Paris, P. U. F., 1957, p. 171.

Cu alte cuvinte, în *Rayuela* asistăm la o altă creare a lumii, la *elaborarea* explicită a unei *mandala,* ceea ce în sanscrită înseamnă „cerc"; altminteri, tibetanii înțeleg prin aceasta „tot ce înconjoară" sau „tot ce unul construiește în jurul lui". În fapt, Morelli, *alter ego*-ul lui Cortázar, autorul multor reflecții profunde, afirmă cu certitudine:

> "¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia"[65].

Faptul că nostalgia dobândeşte forma complexului arcadian, a reîntoarcerii către paradisul pierdut în *mişcările* circulare ale lui Oliveira pline de ironie, nu înseamnă că, în spațiu sau timp, căutarea este mai puțin intensă. Trebuie semnalat faptul că personajul aparține unei civilizații contemporane ce a negat templele, paradisurile, Cerul, ca viziuni univoce şi stabile ale lumii; ca atare, el este conştient de absența Centrului, iar pretinsa ascensiune personală se transformă într-o plutire în derivă.

Cortázar zugrăveşte templul imaginat de om drept imaginea parodică a unei caricaturi: *circul* sau *casa de nebuni* sunt două alternative oferite de scriitor mitului clasic. Ambele reprezintă centre de viață, precum căminul primitiv al omului din antichitate, iar, după cum a subliniat M. Eliade, au o deschizătură superioară, prin care cerul şi infernul pot să comunice. În acest sens, gaura centrală din cortul circului sau cea a ascensorului pentru targă din casa de nebuni simbolizează căi de comunicare cu spațiul „de dincolo". Amândouă propun în termeni parodici şi ironici imaginea desacralizată a unei *imago mundi* totalizatoare.

Ideea unui centru de iradiere care dispersează în jurul său raze, alcătuind o roată sau cercuri concentrice din ce în ce mai mari, nu este numai spațială, ci şi temporală[66]. În cadrul acestor dispersii se relativizează şi mai

---

[65] J. Cortázar, *Rayuela (Şotron), op. cit.,* p. 446 (221): „Ce înseamnă de fapt această poveste de a găsi un regat milenar, un eden, o altă lume? Tot ce se scrie azi care merită a fi citit se orientează spre nostalgie".

[66] Filosofic, ea îi aparține lui Schopenhauer, V. *Lumea ca voință şi reprezentare;* mai apoi, este reluată de Borges în *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 1974: "La vida de un ser

mult sensul căutării lui Horacio Oliveira. Dar să revenim la preocupările sale existenţiale, abordate din perspectiva spaţială.

Problematica de a te naşte în Argentina, mai precis pe malul portuar al Buenos Aires-ului are o lungă tradiţie literară, schiţată în subcapitolul dedicat lui Jorge Luis Borges. Datorită caracterului său de oraş-port, mică patrie, peste care s-au aşezat vaste populaţii imigrante, *limitele posibile* ale oraşului au fost întotdeauna diafane şi confuze. De altfel, distincţia dacă un oraş „începe" sau „se termină" în port a avut o transcendenţă metafizică în opera lui Eduardo Mallea, *La ciudad junto al río inmóvil,* unde se inaugurează proza existenţei urbane opuse realităţii rurale. În speţă, romanul reflectă tocmai prisma ceţoasă a râului-ocean Río de la Plata şi ignoranţa manifestată faţă de Argentina, acea ţară uitată, invizibilă, situată la vest de râu, prin extensie, o întreagă America Latină.

Julio Cortázar recuperează prin personajele sale *conştiinţa de a fi* a argentinianului, iar, spre deosebire de personajele angoasate ale lui Juan Carlos Onetti, ironizează „şansa" aleasă de popor de a fugi în Europa. În acest sens, Horacio din Buenos Aires şi Maga din Montevideo realizează călătoria spre Europa şi ascensiunea de la pământ la cer, decizie luată în urma unei adânci meditaţii asupra culturii argentiniene.

Astfel, parodia debutează prin demonstraţia că ei trăiesc într-o ordine de farisei „truc prin excelenţă al clasei medii", caracterizată printr-o lacomă acumulare de cultură fără digestie, care nu face decât „să fure din corpul realităţii naţionale şi să se creadă la adăpost de golul ce o înconjoară"[67].

În timp ce trăieşte în Buenos Aires, în mijlocul familiei sale de spanioli, născuţi deja în America şi cu idealurile din trecut demult îngropate, Horacio descoperă că şi ai lui sunt xenofobi, antisemiţi, burghezi cu „nostalgii de

dura lo que una idea. Como una rueda de carruaje, al rodar toca la tierra en un solo punto, dura la vida lo que dura una sola idea" („Viaţa unei fiinţe durează cât o idee. Precum o roată de căruţă, când se învârte, atinge pământul într-un singur punct, la fel şi viaţa durează tot atât cât o idee".)

[67] J. Cortázar, *Rayuela (Şotron), op. cit*. p. 25.

moşieri”. Asistă la tristul spectacol politic al „înalților funcționari de argentinitate” care „zilnic îşi proclamă atrocitățile sub cele mai diverse forme”[68].

Cât despre Maga, aceasta se înfruntă în Uruguay cu o panoramă culturală mai dezolantă, pentru că țara sa nu mai dispune nici măcar de subterfugiul măştii folosite de Argentina pentru a-şi ascunde golul esențial. Pentru Maga, care nu ştia foarte bine de ce venise la Paris, „singurul lucru important era să fi plecat din Montevideo”. Memoriile şi amintirile ei sunt patetice, reduse la jocul de loterie, vaporul de curse, politică, fotbal şi falsul bucolism al unui cămin-templu parodiat: „o casă cu curte şi ghivece cu flori unde tatăl meu bea mate şi citea reviste grețoase”.

În concluzie, pentru cei doi, *realitatea sudică* este gri şi tristă. Horacio şi Maga au nevoie să fugă din propria lume, pentru că se simt exilați în America.

A emigra în Europa devine de fapt consecința unei voințe asumate şi împlinirea dorinței mult-visatului Paradis. De aici rezultă sensul ascendent, nu numai cartografic, dar şi metafizic: de la Pământ la Cer.

Dar a ajunge la Paris înseamnă a descoperi *o altă* realitate, nu neapărat cerul sau „Paradisul pierdut”. De-abia instalat în Franța, Oliveira trebuie să se înfrunte cu dificultăți inerente. Trăieşte din împrumuturi, *făcând ce fac alții şi văzând ce văd ceilalți,* continuând să se zbată ca o frunză căzătoare, nu întârzie să descopere că *oraşul era o enormă metaforă*.

În loc de a fi intrat în Cer, Horacio îşi dă seama că a ajuns într-un labirint cu „întorsături babilonice”, despre care îi vorbeşte cu luciditate acră amicul Gregorovius. Cu toate acestea, continuă să caute ca un nebun, convins că: „într-un anumit loc din Paris, într-o viață sau moarte sau căutare, există o cheie”. Însă căutarea eşuează: mişcările în spirală ale frunzei căzătoare nu îl apropie de centrul labirintului, ci dimpotrivă, reuşesc să-l arunce pe margine. Oliveira „începe să-şi dea seama că asemenea lucruri (cheia) nu există în bibliotecă” şi că labirintul parizian nu

[68] *Ibidem*, pp. 26-27.

conduce la niciun cer. Deodată i se pare dificil de a trece peste condiția sa de *străin*. Maga vibrează la unison, descriind marginalizarea vieții lor:

> "En París somos como hongos, crecemos en los pasamanos de las escaleras, en piezas oscuras donde huele a sebo, donde la gente hace todo el tiempo el amor y después fríe huevos y pone discos de Vivaldi, enciende los cigarrillos y habla como Horacio, Gregorovius y Wong y yo..."[69].

La gradul extrem de limitare apare un alt personaj, *clown*-ul vagabond, în figura lui Emmanuelle, cu care Horacio inițiază deliberat coborârea în cercurile infernului, aşa cum a decis la un pariu cu un prieten, *„să descindă până unde se poate ajunge*". Dacă cerul nu are centru, atunci el vrea să demonstreze că şi infernului îi lipseşte unul.

Acest concept al centrului şi desenul unei adevărate *mandala* suprapuse, în cazul de față pe harta Parisului[70], integrează plenar oraşul, aşa cum observa Saúl Yurkievich:

> „Oraşul propriu-zis, medium, spațiu privilegiat care comunică cu puterile providențiale, loc epifanic (cu ambivalența oricărei porți) unde au loc toate întâlnirile şi mutațiile decisive. Tabernacol care ține închise toate cheile, *aleph*-ul, Oraşul sau zona [urbană] cuprind spațiul de legătură, spațiul conjunctiv ce conciliază toate eterogenitățile neastâmpărate ale experienței teritoriale şi le leagă după o cauzalitate, pe cât de irevocabilă, pe atât de ermetică. Oraşul este metafora romanului"[71].

---

[69] J. Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Cátedra, p. 337, trad. rom. Tudora Şandru-Mehedinți, Bucureşti, Univers, 1998*p. 117:* „La Paris suntem ca ciupercile, creştem pe barele scărilor, prin încăperi întunecoase unde miroase a untură, unde oamenii fac tot timpul dragoste şi apoi prăjesc ouă şi pun discuri de Vivaldi, îşi aprind țigările şi vorbesc precum Horacio şi Gregorovius şi Wong şi ca mine, […]. " – 32–.

[70] Această viziune se extinde la J. Cortázar în povestirile *62, Modelo para armar,* unde scenariul de desfăşurare al acțiunii îl constituie o serie de capitale europene: Londra, Viena etc.

[71] V. Saúl Yurkievich, *A través de la trama,* Barcelona, Muchnik Editores, 1984, p. 80: "La Ciudad propiamente dicha, médium, recinto privilegiado que conecta con los poderes providenciales, lugar epifánico (con la ambivalencia de toda puerta) donde se operan los encuentros y las mutaciones decisivas. Tabernáculo que encierra las claves, el aleph, la Ciudad o la zona involucran el espacio de la conexión, espacio conjuntivo que concilia las heterogeneidades díscolas de la experiencia territorial y las concatena según una causalidad tan irrevocable como hermética. La Ciudad es metáfora de la novela".

A mări cercul în favoarea altor nivele, tangenţiale sau concentrice, nu înseamnă niciun privilegiu pentru Horacio, deoarece descoperă, într-un final, că „în Paris tot era Buenos Aires şi viceversa", că diviziunea lumii între „partea de dincolo" şi „partea de aici"[72] nu se poate traduce printr-o banală localizare geografică, important fiind doar punctul de vedere din care se contemplă mai apoi lumea.

Forma parodică de a se eschiva de această concluzie nemiloasă echivalează cu încercarea asumării unui *destin argentinian* în Europa. „A reprezenta o ţară" înseamnă pentru Julio Cortázar câteva personaje elegant îmbrăcate şi pieptănate, nevoite a se conforma cu caricaturile existenţiale ale unei autentice dificultăţi de „a fi". Nu degeaba *Rayuela* începe cu un citat semnificativ al lui Jacques Vache: *Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé a représenter un pays.*

Altminteri, **reprezentarea** devine un simplu teatru, un joc de actori îmbătrâniţi, cu experienţe dintr-un exil anterior, dar mult prea apăsaţi de măşti. În acelaşi timp, printr-un eurocentrism deformat în sens invers, centrul atenţiei revine ca un resort elastic la *celălalt mal al Atlanticului*, de la Paris la Buenos Aires, de unde se reclamă importanţa cuvenită.

Călătoriile iniţiatice ale personajelor din *Rayuela* dau o falsa impresie a unei experienţe deschise. În realitate, periplul se închide pe măsură ce vicisitudinile succesive sunt abandonate ca drumuri valabile. Întoarcerea – sub forma coborârii – se impune inevitabil ca fenomen în revers. Imaginea acestei căderi-expulzări din Paradis se transformă concomitent într-o *plecare*, deoarece întoarcerea la Buenos Aires este unicul mod posibil de a atinge într-adevăr Cerul, trecând prin pământ, coborând în Infern, ca şi cum întreg universul ar fi circular. Cu alte cuvinte, când Oliveira se decide să se întoarcă la Buenos Aires, el se hotărăşte să omoare „monştrii" de care fugise anterior.

---

[72] *Rayuela* are de fapt două părţi esenţiale: „**De partea cealaltă"** (fragmentele 1–36) şi respectiv „**De partea aceasta**" (37-56), el încheindu-se cu „acele capitole la care se poate renunţa" intitulate: „**Din alte părţi**" (Bucureşti, Ed. Univers, Trad. Tudora Şandru Mehedinţi, 1998), ale căror semnificaţii fragmentare, separatorii, ce denotă marginalizarea, sunt implicite.

Drept consecință, după o escală în Montevideo, în care o caută zadarnic pe Maga, Horacio Oliveira debarcă în capitala argentiniană. Atunci descoperă faptul că oraşul său are mai multe „şotroane" decât Parisul, căsuțe pe care le vede multiplicate în curți de case de nebuni, dinspre ferestre care îl invită la sinucidere, sugerând probabil că este drumul direct spre *cer*:

> "y asomar en una noche de Buenos Aires para repetir en la rayuela la imagen misma de lo que acababan de alcanzar, la última casilla, el centro del mandala, el Ygdrassil[73]vertiginoso por donde se salția a una playa abierta, a una extensión sin límites, al mundo debajo de los párpados que los ojos vueltos hacia adentro reconocían y acataban."[74].

În fața atâtor şotroane, experiențele se multiplică şi se accelerează. În arena circului Talitei şi al lui Traveler, Oliveira crede că poate vedea centrul templului căutat. Circul, scenariu de reprezentații şi jocuri, este, în acelaşi timp, un loc mobil, fără stabilitate, ca atare dizolvabil, element ce îngreunează scopul propus:

> "En el circo se estaba perfectamente, una estafa de lentejuelas y música rabiosa, un gato calculista que reaccionaba a la previa y secreta pulverización con valeriana de ciertos números de cartón, mientras señoras conmovidas mostraban a su prole tan elocuente ejemplo de evolución darviniana. Cuando Oliveira, la primera noche, se asomó a la pista aún vacía y miró hacia arriba, al orificio en lo más alto de la carpa roja, ese escape hacia quizá un contacto, ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado, dejó de reírse…"[75].

---

[73] *Ygdrassil*, pentru normanzi este Arbolele Lumii, cu trei rădăcini care îşi trăgeau seva din izvorul înțelepciunii, puțul destinului şi măruntaiele pământului. (în. original, p. 482).

[74] Cortázar, *Rayuela*, p. 482 (trad. rom. 196): „şi să apară într-o noapte la Buenos Aires pentru a repeta în şotron imaginea înseşi a ceea ce reuşiseră să atingă, ultimul pătrat, central acelui desen labirintic numit mandala, năvalnicul copac Ygdrassil, prin care se ieşea la o plajă deschisă, la o întindere nemărginită, la lumea de sub pleoape pe care ochii întorşi înlăuntru o recunoşteau, supunându-i-se. " – 54–.

[75] J. Cortázar, *op. cit.*, p. 422 (trad. rom. 163-164): „Circul era grozav, o amăgire plăsmuită cu paiete şi muzică năvalnică, un motan care ştie să socotească, reacționând la secreta pulverizare în prealabil cu valeriană a unor cartonaşe cu numere, în timp ce cucoanele emoționate le arătau progeniturilor un exemplu atât de elocvent de evoluție darwiniană. Când, în prima seară, Oliveira intră în arena încă goală şi privi în sus, la orificiul din vârful cortului roşu, acea evadare spre un posibil contact, acel centru, acel ochi precum o punte de la pământ spre văzduh, încetă să mai râdă..." – 43–.

De asemenea, la ospiciu, unde este ulterior internat Oliveira, nu prea există vase comunicante; aici se conturează alt spațiu exclusiv, supus delirului, prin urmare nevalidat din punct de vedere social. Atracția însă pentru gol, acea gaură care îl conduce spre spații imaginare, se inversează:

> "Deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos[76], otra vez el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación: ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis[77], la clínica envuelta en vapores de calor acentuaba el pasaje negativo, los vapores de solfatara, el descenso"[78].

Prin jocul de şotron, a cărui importanță devine din ce în ce mai evidentă, salturile prin căsuțe sunt anevoios realizate de către Oliveira în încăperile ospiciului, astfel că se ajunge în momentul fatal când, aplecat pe fereastră vede silueta fantasmală a Magăi oprită la marginea jocului: „Nu puteai să faci altceva decât să o priveşti pe Maga atât de frumoasă la marginea şotronului şi să doreşti să împingi marginile căsuțelor una într-alta, de la Pământ la Cer"[79].

Până în acest moment, alternativele au fost mereu posibile în schema vitală a lui Oliveira: jocul deschis înspre orice fel de aventuri, cochetarea inteligentă cu limitele care separă realul de fantastic, ce-i dădeau iluzia de a avea libertatea de a alege. Însă acum tentația este enormă: „Fii atent, dacă mă arunc, o să cad direct în Cer"; fraza semnifică înțelegerea faptului că *a cădea* înseamnă de fapt *a urca*, Cerul se află în Infern, Paris şi Buenos Aires, pretutindeni. Senzațiile ambivalente îl invadează: atracție şi repulsie, frică

[76] *Câmpiile Flegree:* conform mitologiei greceşti, local unde giganții i-au atacat pe zei şi au fost înfrânți, în Macedonia.

[77] Templu în apropierea Atenei, faimos datorită *misterelor* sale referitoare la viața veşnică, înviere şi nemurire.

[78] Cortázar, *op. cit,* p. 476 (trad. rom. 192): „Oprindu-se lângă puțul ascensorului privi străfundurile negre şi se gândi la Câmpiile Flegree, din nou accesibile. La circ fusese tocmai pe dos, o gaură sus de tot, deschizătura comunicând cu spațiul liber, figura de sfârşit; acum se afla la gura puțului, gură din Eleusis, clinica învăluită în aburi de căldură ce accentua trecerea negativă, vaporii de solfatară, coborârea. " – 54–.

[79] *Ibidem*, p. 487 (205).

şi bucurie consonează ambiguu, dar totuşi, evită saltul în gol, deoarece atunci când pare totul „jucat”, apare miraculos o altă alternativă.

În principiu, căutarea acelora care – asemenea eroilor lui Cortázar – vorbesc despre „nostalgia înțelepciunilor îndepărtate, a reverselor de medalii şi a fețelor nevăzute de lună” nu se poate termina decât în punctul de plecare. Critica operei lui Cortázar construieşte în acest fel, prin motivul reîntoarcerii la origini, o schemă cu două opțiuni: evaziunea totală sau asumarea reală a istoriei. Cu toate acestea, ne îngăduim să propunem o altă perspectivă.

Căutarea dinamică pe care o presupune o călătorie circulară denotă distrugerea, anularea spațiului străbătut şi eliberarea de opțiunile omului american între „aici” sau „acolo”, în favoarea lui „a fi”.

Prin jocul de şotron se ajunge de la pământ la cer, aşa cum observa Fernández Retamar[80], misiunea lui Oliveira fiind nu aceea de a reprezenta o țară, ci aceea proprie tuturor oamenilor de a se salva, de a ajunge în cer, de a găsi un sens, o explicație, iar finalitatea mişcării nu este suficientă pentru a explica abolirea spațiului. În acest sens, José Lezama Lima a intuit:

> „*Rayuela* a ştiut să distrugă un spațiu pentru a construi un spațiu, să decapiteze timpul pentru ca timpul să iasă cu alt cap. Este un roman foarte american care nu depinde de spațiul-timp american. Paris sau Montevideo, ora când se iasă de la concert sau ora când se face de ziuă se învârt, se rotesc şi asigură identic întâmplarea hazardului. Pământul evaporă un spațiu american care nu depinde de nicio poziționare geografică trasată cu pari pe continentul nostru. Prin ceresc coboară o cantitate ce reprezintă temporalul, oceanul din urmă, unde totul se intersectează într-o întâlnire”[81].

Aşadar, Julio Cortázar nu numai că descoperă realități, ci le şi creează. În acest act pare a se ghida după întrebarea cheie a lui Bachelard: „Care lume are mai mare greutate cea de *aici* sau de *acolo*?” Alegerea oricăreia pare să o defavorizeze pe cealaltă. Cu toate acestea, autorul îşi înzestrează

---

[80] Fernández Retamar, “*Sobre Julio Cortázar*” (Masă rotundă) în Caietele revistei *Casa de las Américas,* La Habana, 1967, p. 52.

[81] José Lezama Lima, “*Cortázar y el comienzo de la otra novela*”, introducerea la ediția *Rayuela,* La Habana, Casa de las Américas, (1963) 1969.

eroii cu imboldul de a ajunge să cunoască simultan lumea şi viața, printr-o viziunea globală asupra cosmosului.

Deschiderea spre o altă lume, cunoaşterea transcendenței înseamnă o confruntare cu sine, cu ceilalți, cu lumea reală şi cu cea creată. Indiferent de modalitatea prin care se pătrunde în lumea transcendentă, care funcționează după alte legi decât cele logice şi generale, brusc sau treptat se instituie acceptarea noului spațiului-timp, iar textul degajă acele sentimente de nelinişte, încordare, aşteptare, ce respiră un existențialism aproape kafkian.

Printre influențele culturale care se întrepătrund în opera lui Cortázar se află, după cum observa Andrei Ionescu, elemente ale filosofiei budhiste, percepute mai mult din prisma psihologiei occidentale, motivul labirintului la fel de obsedant ca la Borges şi „rituri ale copilăriei cărora autorul le atribuie importanță magică. Se ajunge astfel la şotron, care asemeni celor mai multe jocuri de copii, este socotit o ceremonie cu o îndepărtată origine religioasă, desacralizată cu timpul, dar care mai păstrează ceva din vechiul fond sacru. Aşa se explică faptul că în Argentina, ca şi în Franța, la cele două capete ale jocului se află Pământul şi Cerul”[82].

Prin urmare, numai distrugând spațiul şi alternativele false, li se permite eroilor şi, generalizând, omului american, să *existe* într-adevăr. Una dintre marile realizări ale literaturii este acest miracol al *omului nou*, conştient de destinul pe care şi l-a asumat cu curaj. Iluzoriile peregrinări prin realitatea misterioasă, plină de obstacole şi neprevăzut se vor derula şi în viitor, chiar dacă îşi asumă de la început posibilul eşec. Căsuțele şotronului, la fel ca celulele prin care respiră spațiul latino-american vor continua să fie parte a jocului miilor de copii, cu riscul ca atunci când vor deveni adulți, pot deveni nişte dezrădăcinați.

Totuşi, trebuie amintit faptul că, pe lângă tipologia lui Oliveira, există în povestirile lui Julio Cortázar mai multe genuri de personaje: cele conformiste, care se simt atrase de joc, de simpla realitate a mizei şi a regulilor impuse, chiar dacă fenomenul în sine este neînțeles; urmează eroii ce se recunosc în cadrul lui şi încearcă să îşi depăşească propria condiție şi limită,

[82] Andrei Ionescu, „O infinită antropofanie” în *Secolul 20* nr. 5/1971, pp. 138-144.

transformând ludicul într-o adevărată integrare în alt univers, chiar cu prețul înfrângerii; sunt însă câțiva îndrăzneți care nu pot accepta corsetul misterios, dar sufocant al unei lumi ce pare inaccesibilă. La aceste personaje, revelația adevărului şi depăşirea realului se realizează prin declanşarea unei morți virtuale sau autentice, ce aparține unui ritual de inițiere, cumulând stadiile: retragerii în singurătate departe de civilizație, suferinței unor chinuri insuportabile şi respectiv, dobândirii în cele din urmă a înțelepciunii şi desăvârşirii.

În nuvela *Câştigătorii* (1960)[83], scenariul ritualului inițiatic se traduce prin abandonarea portului, pământului, continentului, ieşirea în largul mării sub pretextul unei croaziere, cu un vas care este lăsat să plutească în voie, fapt ce sugerează un spațiu destinat întoarcerii (mişcarea valurilor de *du-te-vino*), regresiunii şi descoperirilor de orice fel. Acest scop este inoculat şi personajelor, care, dominate de dorința de cunoaştere de sine, trec peste condiția lor profană şi se „lasă" acaparate de un real misterios, neliniştitor, ce corespunde altei realități.

Apropierea lumii noi este descrisă cu măiestrie de autor: este vorba despre un spațiu ezoteric, ce ascunde inclusiv destinația, numele vasului, deloc luminos şi senin, deci implicit, departe de a fi sacru în totalitate, şi care rezolvă printr-un timp prezent continuu, orice referință viitoare sau concretă. Situația nu este revelatoare, nici dialogul nu face decât să sporească starea de incertitudine, prizonierat şi încordare sufletească între eroi, prinşi într-un joc-simulacru.

De aici, încercarea de a readuce viața adevărată constituie pentru personajele povestirii o aventură existențială uimitoare. Mai mult, din punct de vedere spațial, axul acțiunii este un vapor, cu coridoare labirintice şi uşi închise sau care se deschid o singură dată. Centrul labirintului este pupa, bine păzită, unde doar Medrano reuşeşte să ajungă. Acolo, are revelația adevărului şi a faptului că acesta nu priveşte realitatea exterioară, ci se află în el însuşi:

---

[83] V. Julio Cortázar, *Fețele medaliei*, „Câştigătorii", trad. în rom. de Andreea Vlădescu şi Coman Lupu, Bucureşti, Cartea Românească, 1991.

> „...altceva era important acum, ceva inaccesibil care încerca să arate şi să se definească în senzația care pusese stăpânire pe el...un molcom simțământ, un început de reconciliere […] când începuse să se împace cu sine însuşi...Poate că fericirea există totuşi şi înseamnă altceva”[84].

S-a afirmat despre eroii lui Cortázar că, revelând misterul, ei descoperă Speranța, că orice salt în altă realitate induce virtualul, fantasticul. Gilbert Durand promovează ideea conform căreia Speranța devine o funcție a fantasticului, care se manifestă sub forma unui model al rebeliunii spiritului față de existență şi moarte, ca unică posibilitate de a se sustrage de la vicisitudinile timpului[85]. Astfel, se cucereşte o libertate ce diferă de la individ la individ, conferindu-i şansa de a descoperi adevărul şi de a fi fericit cunoscându-se pe sine şi acceptându-se ca atare. Eliberarea se produce însă prin imaginație, prin forțarea limitelor realității aparente şi descoperirea spațiului realității transcendente, idee de asemenea evidențiată în analiza *orizontului misterului* din universul blagian.

Dacă pentru Medrano, epifania eului personal înseamnă de fapt un coşmar, iar descoperirea adevărului ființei sale se pierde cu el, odată cu moartea reală, Persio coboară spre trecutul îndepărtat al erelor geologice şi al haosului inițial, pentru a descoperi viziunile omului primordial. Pentru acesta din urmă, cunoaşterea transcendenței reflectă reconcilierea sa cu cosmosul, fapt ce ne sugerează o eludare a destinului tragic al temerarului nesăbuit. Cu toate acestea, Medrano a demonstrat că este posibilă ieşirea din labirintul existențial, opțiunea rămânând valabilă pentru Jorge sau Felipe, cu condiția ca ei să înțeleagă că revelarea misterului este o experiență strict personală, ce nu poate fi împărtăşită nimănui. Prin acest final, scriitorul se aseamănă cu Borges, pentru care, pătrunderea în centru labirintului înseamnă acea descoperire a personalității ce nu se poate comunica, fiind total individuală.

---

[84] *Ibidem*, p. 445.

[85] G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului, Introducere în arhetipologia generală*. trad. de Marcel Alexa, Prefață şi postfață de Radu Toma, Bucureşti, Univers, 1977, p. 503.

Este poate curios să ajungem la capătul călătoriei noastre în căutarea semnificației spațiului hispanic prin intermediul identității sale literare, pentru a conchide că între descoperirea Americii şi utopia speranței, de la natura primordială la *supranaturalul poiesis*-ului, răspunsul se află în calitatea literară, chiar dacă este dificilă aprecierea unei valori fixe.

În mozaicul de romane şi povestiri de la Munții Anzi la Atlantic, de la satele mitice la marile capitale cu iz european, **spațiul hispanic** se dovedeşte a fi reactualizarea permanentă a ambivalențelor: unitate în diversitate, tradiție şi înnoire, civilizație şi barbarism şi multe alte perechi antinomice.

O căutare a centrului care în timp devine loc geometric şi existențial, demonstrând că, în pofida numeroaselor rupturi sau fragmentări, sistemul de locuri are sanctuarele şi cărările lui secrete ce conduc printr-o literatură indiscutabilă de la regiune la univers. În acest sens, cu o acuitate filosofică, Borges anticipa:

> „Am văzut marea năvalnică, am văzut zorile şi după-amiezile, am văzut mulțimile Americii, […] am văzut necontenit ochi apropiați care se cufundau în mine ca şi într-o oglindă […] am văzut Aleph-ul pe pământ… […] am amețit şi am plâns, pentru că ochii mei au văzut acel obiect secret şi întâmplător, al cărui nume îl uzurpă oamenii, pe care însă nici unul dintre ei nu l-a privit: universul nemărginit”[86].

---

[86] Jorge Luis Borges, *El Aleph*, *op. cit*, p. 160: „Un Aleph este unul dintre punctele din spațiu care conține toate punctele”: “Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, […] vi interminablemente ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo […] vi en el Aleph la tierra… […] sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.”

Capitolul 12

Spații literare britanice şi americane

Încă din titlu, lucrarea noastră îşi propunea o abordare comparativă a spațiului mitic, cu mențiunea că aceasta are în vedere proza de limbă engleză din secolul XX, atât continental nord-americană, cât şi cea insular-europeană. De asemenea, subliniem faptul că teza abordează câteva dintre operele de seamă care au influențat mişcarea literară ibero-americană sau care ulterior s-au inspirat din realismul magic, în încercarea de a defini ceea ce este etichetat drept „realismul postmodern"[1], termen pe care îl vom aplica referitor la aceste literaturi.

În cadrul mai general al secolului al XX-lea, literaturile nord-americană şi europeană (mai mult cea vestică) au păstrat structurile mitice promovate de realismul magic sau au contribuit la diversificarea procedeelor de mitologizare, ceea ce înseamnă că semnificația lor diferea adesea de sensul originar, fiind adecvată noii lumi moderne şi postmoderne. Din acest punct de vedere, se poate afirma că dimensiunea spațio-temporală a literaturii create permite existența unor ***spații*** deosebite, care alternează de la cel paradisiac, la cel apocaliptic, infernal, virtual sau artificial, având uneori repercusiuni nefaste asupra lumii şi locuitorilor săi.

---

[1] Louis Althusser definea ***realismul*** în eseul său din 1969: *Ideology and Ideological State Apparatuses*, ca o manieră ideologică de a reflecta raportul omului cu mediul său natural şi social, un mod de a imagina lumea şi nicidecum un stil estetic care să ilustreze netransfigurat realitatea. În aceeaşi ordine de idei, J. D. Saldivar în eseul "Postmodern Realism" (publicat în *Columbia History of the American Novel*, 1991) amintea *mişcarea realist-magică (postmodernă)* a Americii Latine, care a exercitat o influență considerabilă asupra scriitorilor american şi vest-europeni, recunoscând aici elemente şi structuri mitice, asemănări în ceea ce priveşte tehnicile narative etc. – ambele eseuri au fost citate de Elena Abrudan în *Structuri mitice în proza contemporană,* Cluj-Napoca, Casa Cărții de Ştiință, 2003, p. 96.

În aceeaşi ordine de idei, considerăm că periplul eroilor nu reprezintă o inițiere ontologică, ci mai mult o sublimare în opera literară a dorinței auctoriale de a schimba lumea, care începe şi se termină o dată cu textul literar. De asemenea, atitudinea personajelor şi câteodată, implicit a autorului, trădează de multe ori conotații mitice. Astfel, fie că trecutul este eternizat în prezent, fie că asistăm la un timp al simultaneității, efectul este unic şi trimite la *veşnicia mitică* şi, în mod repetat, la exerciții ale imaginarului şi construcția *lumilor posibile.*

În proza contemporană această speranță sau posibilitate coexistă cu alternanța demitologizare-remitologizare, referitoare la miturile cosmogonice-escatologice. Dar să le luăm succint pe rând, în funcție de o ordine relativ cronologică a lumilor create.

12.1. James Joyce şi simbologia urbanității

Scriitorul irlandez James Joyce este considerat unul dintre cei mai de seama scriitori ai secolului XX, opera sa fiind un îndrăzneț experiment modernist ce poate fi catalogat drept literatură de prim rang. Capodopera *Ulysses (Ulise)* aparține galeriei celor mai importante romane de limbă engleză, demonstrând forme literare care aveau să influențeze scriitori din întreaga lume.

Romanul în sine este de fapt apoteoza – profund autobiografică – a aventurii cunoaşterii şi semnificațiilor vieții care se condensează într-o singură zi trăită în Dublin, prin prisma *cavalerului desacralizat*, reprezentat de personajul Leopold Bloom.

Cu toate acestea, obiectivele lucrării noastre ne determină să analizăm prima etapă a creației, pe care o socotim definitorie pentru tot ce avea să reprezinte urbanitatea şi oraşul Dublin, evocate ulterior în mod admirabil în romanele *Portretul artistului la tinerețe* (1916), *Ulise* (1922), *Veghea lui Finnegan* (1939).

În general, literatura lui James Joyce se revoltă împotriva stilului victorian al literaturii secolului al XIX-lea, printr-o dublă angajare: pe de o

parte, se constituie într-un manifest al abordărilor realiste, reliefând eşecurile şi dezamăgirile societății, iar pe de altă parte, reflectă o natură simbolică, aceea a universalului care transcende cadrul social britanic. **Oraşul** este ilustrat la confluența dintre secole ca mediul predilect de manifestare a modernității, dar şi spațiul angoasant, degradant, neprimitor, unde cultura este adesea lipsită de strălucire, neoferind posibilități reale de realizare a expectativelor spirituale.

Printr-o comparație, Joyce îşi extrage seva prozei sale din credința că omul modern este pe deplin compromis, debusolat şi deziluzionat, în acelaşi fel în care contemporanul său, **T. S. Eliot,** îşi concepe poezia. Continuând paralela între cei doi, multe din ideile lui Thomas Stearns Eliot coincid cu cele ale lui James Joyce. Bunăoară, poemul său *The Waste Land* (1922, *Tărâmul pustiu*) îşi propune să penetreze dincolo de nivelul conştiinței raționale, acolo unde curentele conceptuale ale ethos-ului liberal sunt lipsite de orice forță; mai mult, conform viziunii celor doi, numai în profunzimile adevăratei poveşti despre natura umană se pot confrunta sensurile cele mai obscure ale libertății omului cu esența divină, nivel care nu corespunde nicidecum logicii scientiste ale învechitului Luminism, ci unei „raționalități” speciale a gândirii mitice.

În virtutea aceleiaşi neîncrederi în finalitatea existenței, scriitorul irlandez apelează la discontinuități temporale şi eterogenități spațiale pentru a contribui la constituirea unei incertitudini asupra subiectului, personajelor şi oraşului însuşi. De fapt, nuanțarea acestuia în tonuri de brun, cafeniu şi gri au tocmai rolul de a amplifica înstrăinările şi rupturile, atât în plan moral, cât şi narativ, creând un spațiu urban polifonic ce devine metaforă a locului[2].

[2] Pentru o interpretare plenară, una **negativ-apocaliptică** – denunțarea decadenței – şi una **pozitiv-mesianică** (afirmarea posibilităților mântuitoare) a se vedea teza de doctorat a lui Vasile Cucerescu *Universul urban în opera lui James Joyce*, Chişinău, Editura UPS „Ion Creangă”, MD-2069, 2006, consultată în: www.cnaa.acad.md/thesis/5163/

Oameni din Dublin[3] sunt de fapt cincisprezece nuvele care alcătuiesc din perspectivă auctorială, o scenă a influențelor psihologice, după cum se confesa însuşi Joyce: „Intenția mea a fost să scriu un capitol din istoria morală a țării mele şi am ales Dublin-ul ca scenă, pentru că acest oraş îmi părea centrul paraliziei generale"[4]. Dacă ar fi să reliefăm într-o singură propoziție chintesența psihologică, întreg Dublinul evocat trăieşte amorțeala. Între sărăcie, meandre, labirintice drumuri, clipe derulate cu lentoare ce caracterizează percepțiile şi senzațiile, se zugrăvesc peisaje palide de iarnă, umbrite neaşteptat de revelații însângerate sau de ispite zgomotoase. Inclusiv topografia e haotică, surprinsă în acea stare de paralizie care *trăieşte* oraşul şi totodată îl anihilează. Drept consecință, delirul declanşat ar putea constitui un „şotron-puzzle" spontan, însă gândurile raționale ale personajelor cauzează fragmentarea timpului la nesfârşit, fiind cele care catalizează blocarea, suprimarea oricăror forțe metafizice de a se răzvrăti împotriva „putregaiului":

> „Desfăşurarea jocurilor ne purta prin ulicioarele întunecate şi noroioase dindărătul caselor, unde înfruntam ocările triburilor de neciopliți din cocioabe, prin grădinile întunecoase, mustind de umezeală, unde se ridicau mirosuri din gropile de gunoaie, spre grajdurile întunecoase."[5]

Spre exemplu, în nuvela *Un caz penibil*, eroul „locuia în cartierul Chapelizod fiindcă dorea să trăiască pe cât era posibil mai departe de oraşul al cărui cetățean era şi fiindcă toate celelalte suburbii ale Dublinului i se păreau vulgare, moderne şi pretențioase"[6]. În final, însăşi matrița oraşului i se va întipări pe propriul chip: „Fața sa, pe care citeai lămurit anii trăiți, avea coloritul brun al străzilor Dublinului"[7].

---

[3] James Joyce, *Dubliners (The Corrected Text, explanatory Note by Robert Scholes)*, London, Jonathan Cape, Thirty Bedford Square London, (1914), 1967 cons. în traducerea Fridei Papadache, *Oameni din Dublin*, Bucureşti, RAO, 1995.

[4] V. ediția în limba română, Ed. RAO, 1995, coperta 4.

[5] J. Joyce, *op. cit*, p. 28.

[6] *Ibidem*, p. 102, în original p. 119: "Mr. James Duffy lived in Chapelizod because he wished to live as far as possible from the city of which he was a citizen and because he found all the other suburbs of Dublin mean, modern, and pretentious".

[7] *Ibidem*, p. 103, în original p. 120: "His face, which carried the entire tale of his years, was of the brown tint of Dublin streets".

Mai mult, din faptul că fața sa capătă culoarea oraşului reiese drama modernității, a oamenilor măcinați de tenebre şi umbre ale trecutului. La fel se întâmplă şi în povestirea *Cei morți*, unde personajul Gabriel Conroy este dominat de gânduri, neputând participa la cina de Crăciun sau „ospățul vieții", un fel de motiv simbolic ce aminteşte de mitul iudaic. În acest caz, drama oraşului rezidă într-o alegorică coborâre în infern şi elucidarea adevărului despre Michael Furey, fostul iubit al actualei sale soții. Topografia este limitată de fatalitatea unei sinucideri din dragoste şi adolescența prin care se instaurează inefabil paralizia, nuanțată câteodată prin accente caricaturale.

Încercările vieții sunt şi itinerariile cronologice ale unui oraş privit de Joyce ca un organism viu, având perioadele sale de naştere, maturitate, viață publică (social-politică) şi moarte. Nu degeaba nuveleŧü sunt chiar grupate în patru părți↓‡corespunzând etapelor vieții umane.

Surorile este prima nuvelă a ciclului despre copilărie şi primele contacte cu capitala irlandeză. Între om şi oraş se interpune visul – problematica viselor constituind o pasiune a autorului, încercând să descifreze prin diferite interpretări limbajul imaginar –, tocmai de aceea, spovedania are loc în acest spațiu. Boala preotului James Flynn se înscrie în cadrul paraliziei generale care conferă impresia de a conduce inițiatic de la o nuvelă la alta, într-o nemişcare unde cadrele se suprapun odată cu neîmplinirile şi vicisitudinile vieții. Moartea lui *cu ochii larg deschişi şi râzând încetişor, de unul singur*.[8], banală în aparență, conține o semnificație profundă, aceea a morții sinonime cu anularea credinței şi religiozității.

De fapt, moartea este o stare predilectă ce se succede paraliziei. Evadarea în exotismul Orientului din bazarul *Arabia*, în nuvela cu acelaşi titlu, ilustrează situații ale unor forme fără viață, *cufundate în întuneric*, chiar dacă personajul Mangan este doar un copil. Un întuneric pe care nici structurile sociale, nici cele politice nu reuşesc să-l anihileze sau măcar să îl ascundă. În această ordine de idei majoritatea scenelor sunt surprinse seara sau la căderea nopții, ca un semn apocaliptic al sfârşitului.

---

[8] *Ibidem*, p. 16, original p. 17 : "wide awake and laughing to himself".

În povestirea *Evelina* eroina întruchipează un animal bolnav, inert care *şedea la fereastră şi privea cum se lăsa seara peste uliță*[9]. Lumea sa este neclintită, fapt pentru care nu se poate decide să plece cu vaporul spre Buenos Aires împreună cu Frank, deşi *toate mările lumii se rostogoleau înverşunate spre inima ei*. Neputința şi frustrările în fața indiferenței celorlalți sunt stările de spirit ce predomină în nuvelele dedicate adolescenței şi maturității. În pofida neîmplinirilor, oamenii din Dublin rămân ca şi oraşul bântuiți de acea tară ereditară a paraliziei şi prăbuşirilor:

> „Pentru prima oară, sufletul lui se răzvrătea împotriva serbedei neeleganțe a acelei străzi. Nici o îndoială: dacă vroiai să reuşeşti, trebuia să pleci. La Dublin nu puteai face nimic. Când trecu Podul Grattan, privi în josul râului, spre cheiurile din părțile acelea, şi i se făcu milă de bietele case ponosite. I se păreau o adunătură de vagabonzi, stând grămadă de-a lungul malurilor râului, cu hainele lor vechi îmbâcsite de praf şi funingine, uluiți de panorama asfințitului, aşteptând parcă primul fior al nopții să-i zgâlțâie din toropeală, ca să poată lua din loc".[10]

Abandonul oraşului şi autoexilul este calea urmată biografic chiar de James Joyce, rezultând de aici descrieri ale capitalei cu vizibile amprente imaginare. Ceea ce răzbate este arta şi forța persuasivă a cuvintelor de a contura un spațiu urban al fanteziei, nostalgiei, urii, cu mai multă fervoare şi dramatism decât în cazul unui oraş în carne şi oase, din cărămidă şi piatră, care i-a servit drept model.

Astfel, dacă în *O mamă*, Dublinul este mai mult urbea provincială cu aer de garderobă de teatru şi oameni dezordonați şi murdari, în *Grația divină* devine o cortină în spatele căreia se *reglează conturile cu divinitatea*[11], pentru ca finalul nuvelei care închide ultimul ciclu, intitulată *Cei morți,* să reprezinte drumul amar fără cale de întoarcere spre moarte.

---

[9] *Ibidem*, p. 34, în orig. p. 37: "She sat at the window watching the evening invade the avenue".

[10] *Ibidem*, nuvela *O mică înnorare*, p. 69-70, în orig. p. 79: "For the first time his soul revolted against the dull inelegance of Capel Street. There was no doubt about it: if you want to succeed you had to go away. You could do nothing in Dublin".

[11] *Ibidem*, p. 171.

Ioana Goşman, în analiza pe care o făcea volumului, observa faptul că „apa din Dublin se ofelizează”, se transformă în ninsoare, iar oraşul oglindit în apă participă automat la viața umbrelor. Cetatea dezastrelor, mâncată de mucegai, *desemantizează mitologiile*[12], alienează personajele care sunt creațiile şi prizonierii săi deopotrivă.

Deducem din cele de mai sus că Dublinul zugrăvit de James Joyce simbolizează tulburările şi frământările unei lumi la cumpăna dintre secole. Criticii operei sale au sesizat faptul că mecanismul artistic al fiecărei nuvele este declanşat simbolic de imaginea potirului sfărâmat. Ca atare, într-o asemenea lume cenuşie şi sub povara iluziilor de viață înfrânte, personajele îşi derulează viața fragmentar în labirintul uneori absurd, alteori tragic, ironic sau pur şi simplu advers. Tocmai datorită acestei trăsături a urbanității moderne, „oraşul apare astfel de două ori distrugător: îşi distruge propria realitate în interior, impurifică şi devorează cadrul natural, în exterior”[13].

În acelaşi timp, Capitala reprezintă centrul lumii irlandeze, locul de unde *dubliniada joyciană* reverberează circular şi concentric. Simbolismul oraşului centru apare în mai toate cosmogoniile şi mitologiile universale, iar în acest context, Mircea Eliade afirma: „orice oraş sacru sau rezidență regală este „un munte sacru”, devenind astfel Centru, (…) fiind un Axis Mundi, oraşul sau templul sacru sunt considerate ca punct de întâlnire între Cer, Pământ şi Infern” [14]. În mod similar, şi Dublinul se caracterizează prin imaginile alegorice sugerate de *omphalos*, cer, păduri, munți, labirint sau elementele naturii ca şi substanțe primordiale (apă, aer, foc, pământ), toate consubstanțiale cu o anume identitate națională, cea irlandeză. **Mitul**

---

[12] Ioana Goşman, „James Joyce, Oameni din Dublin” în *Echinox* (despre oraş), nr. 7-8-9/2000.

[13] Édouard Bonnefous, *Omul sau natura*?, trad. Adrian Costa, Bucureşti, Editura Politică, 1976, p.99.

[14] M. Eliade în *Mitul eternei reîntoarcer*i, trad. Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Ed. Universul Enciclopedic, p.19. De asemenea, Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, arată în *Dicționarul de simboluri* faptul că imagologia centrului lumii se axează în jurul muntelui, omphalosului, arborelui, pietrei, Graalului, clopotului, tronului, cerului, focului, sceptrului, obeliscului etc. Alte tipologii includ muntele sacru, piatra, templul, altarul, palatul, ***cetatea, oraşu****l.*

originar sau cel al întoarcerii la origine se împleteşte cu cel al nostalgiei Paradisului pierdut, de evocare perpetuă şi încercare de a recrea ceea ce a fost odată centrul spiritualității europene. Circularitatea este unul dintre motivele specifice acestui tip de mentalitate pe care îl sugerează atât meta-structura povestirilor, temporalitatea fragmentară sau concepția joyciană despre lume şi modernitate aflată la intersecția între progres şi criză. Sensurile sunt însă mult mai adânci, Vasile Cucerescu observând că etnocentrismul afişat reprezintă de fapt consecința europocentrismului[15]. Altfel spus, la acea vreme Joyce avea conştiința integrării culturii irlandeze în cea europeană, numai prin depăşirea condiției de „periferie" a Irlandei şi aplicarea unor principii valorice.

Prin urmare, Dublinul devine pe rând decor, personaj, histrion, carte, labirint, *omphalos* sau stare de spirit a unei scene care înseamnă oraş, dar şi țară sau lume. De la local la universal, excursul multiplu al citadelei exprimă sinteza ontologică a umanității. S-a afirmat că solemnul şi grandiosul au fost înlocuite cu perifericul, însă scriitura joyciană stă ea însăşi sub semnul călătoriei şi al confluențelor polifonice, deoarece „un cronotop al modernității, oraşul-lume se reclamă de la habermasiana deschidere a sferei publice a polis-ului ce depăşeşte în mod necesar ascunsul oikos, ferit de confruntarea cu alteritatea"[16].

Combinație de ficțiune şi realitate, universul imagologic al oraşului sugerează o multitudine de stări-personaje precum monotonia, singurătatea, mizerabilitatea, deprimarea, provincialismul, dar propune şi ascuțite dileme asupra religiozității catolice, patriahalității, colonialismului britanic sau ospitalității. Aşadar, Dublinul este suma locațiilor şi instituțiilor ce o compun, totodată traseu al unui popor şi de asemenea, hartă ce trebuie descifrată de cititor. În acest sens, fiind plămădită din aceeaşi esență cu potirul, cartea joyciană este păstrătoarea secretelor dublineze, vistiernic al valorilor spirituale, culturale şi identitare, în ultimă instanță un spațiu al cunoaşterii care se sedimentează pe propria mitologie.

---

[15] V. Cucerescu, *op. cit*, p.12.

[16] M. Anghelescu-Irimia, *Oraşul-lume* în rev. „Tomis", nr.5/2003, p.17.

Astfel, dacă universul lui Joyce este o carte deschisă încărcată de semnificații şi mituri, la nivel de microcosmos Dublinul devine un abecedar, în contrast cu biblioteca borgesiană a galeriilor hexagonale infinite. La jumătatea drumului între (re)naştere şi degenerare, spațiul citadin stă sub semnul epifaniei, al revelațiilor simbolice care se doresc descifrate pe măsură ce se țes singure în scriitura joyciană.

12.2. William Faulkner. Renaşterea literară a Sudului

Afirmarea unor noi modele de creație sau de spații s-a produs în America de Nord printr-un proces similar modernismului european sau realismului magic, datorat necesității creatoare, consacrării unui nou tip de sensibilitate în arealele geografice corespunzătoare şi respectiv, prestigiului recunoscut al unor scriitori geniali.

William Faulkner este cel care continuă magistral proiectul inițiat de precursorul său, Thomas Wolfe, de a scrie epopeea Americii, sub forma unei narațiuni ce povesteşte existența unor mari clanuri. Cu toate că în ambele cazuri, realizarea epopeii este doar parțială, principiul ce le guvernează este unul singur şi anume natura mito-poietică, integrată ambiției de a reda detaliat şi realist tabloul societății americane de la început de secol XX, din unghiul unei hermeneutici mitico-simbolice. De fapt, mitul conferă textului o dublă valoare: atât unitară ca şi structură, cât şi o proiecție personală unică într-un epos național.

Thomas Wolfe[17] în povestirile şi romanele sale realizează o cronică mitică şi socială a satului *Old Catawba* şi a familie Joyner, descriind drama decăderii Sudului şi a destrămării unor mari familii. Lumea descrisă este una provincială, înconjurată de munți, care se deschide pe măsură ce eroul, Eugene Gant[18], un băiat sensibil şi inteligent îşi continuă aventurile călăto-

[17] V. *The Complete Short Stories of Thomas Wolfe*, Editat de Francis E. Skipp, New York, ed. Charles Scribner's Sons, 1987 (1961) în http://www.ncwriters.org/services/lhof/inductees/twolfe.htm

[18] V. romanele *Look Homeward, Angel* (New York, Charles Scribner's Sons, 1929) şi *Of Time and the River*. (New York, Charles Scribner's Sons, 1935), preluate din: http://www.ncwriters.org/services/lhof/inductees/twolfe.htm

rind, studiind prin America şi Europa. Efectul prozei sale determină pentru prima dată includerea **Sudului** într-o perspectivă mai largă, națională şi universală.

În acest sens, Virgil Stanciu[19], în cartea sa despre Sudul american, susținea că această regiune prezintă omogenitatea geografică cea mai pregnantă, având o personalitate distinctă față de toate celelalte zone datorată condiționărilor economice şi sociale (prejudecăți rasiale, idealism paseist, neîncredere față de străini etc.). Se constituie astfel, mentalitatea regională, unde mitul dobândeşte importanța egală cu cea a realității, atunci când se urmăreşte modul în care această psihologie s-a manifestat în literatură. Spre deosebire de America de Sud, unde persistă un mit al pasiunii, acelaşi critic observă în Sudul nord-american prezența mitului aristocratic, nerezolvat decât parțial de Războiul de Secesiune.

Ceea ce se desprinde implicit este conturarea unui *spirit tragic*, exprimat prin autoamăgirea oamenilor covârşiți de nostalgia unui trecut mai mult imaginar decât real şi alimentat de speranță. Prin urmare, de multe ori, atitudinea şi comportamentul sudic s-au tradus, în primele decenii ale secolului XX, printr-un conservatorism romantic, reliefat prin faptul că nu realitatea exterioară prezintă satisfacții, ci imaginea deformată a trecutului sau o ordine ideală a lucrurilor.

Referitor la acest aspect, William Faulkner sublinia necesitatea de a te fi născut pe acel tărâm pentru a înțelege plenar conflictele declanşate de un anumit tip de imaginar şi realitatea contradictorie. În literatura creată, Faulkner porneşte de la locul său de baştină, confundat undeva cu teritoriul real din statul Mississippi, căruia îi conferă valențe mitice, imaginare, sub numele de *Yoknapatawpha*. Autorul realizează harta imaginară a unui loc pe care îl populează cu personajele copilăriei sale, din timpurile indienilor până la mijlocul secolul al XX-lea, reînviind într-o adevărată Saga, destinul unui ținut şi a unor familii, cu adânci rădăcini reale.

---

[19] V. Virgil Stanciu, *Orientări în literatura Sudului american*, Cluj-Napoca, Dacia, 1977.

Mai mult, W. Faulkner respinge prezentul, într-o încercare de a exalta valorile tradiționale ale trecutului şi impactul lor asupra locuitorilor comitatului. De asemenea, civilizația tehnologiei şi a maşinilor semnifică o violare a legilor antice instituite între om şi natură; totuşi, această perturbare a echilibrului ancestral este percepută ca inevitabilă de către personajele faulkneriene.

Spre exemplu, Isaac McCaslin, din povestirea *Ursul*, este un fiu al generației sale, dar care pe măsură ce încearcă să se adapteze şi să accepte inevitabil maşinile, distrugerea sălbăticiei şi tulburarea relației om-natură, trăieşte din ce în ce mai despovărat de produsele civilizației. Bunăoară, urmărirea ursului prin pădure îl determină să renunțe la busolă, ceas şi puşcă, pentru a se integra cadrului natural; treptat, simte că uciderea animalului simbolizează o distrugere a naturii, iar în cele din urmă, decide să se întoarcă la meseria simplă de tâmplar pentru a nu pângări pământul.

Cu toate acestea, se poate conchide că posibilitatea unei vieți simple, apropiate de natură şi lipsită de contradicțiile vieții moderne, înseamnă pentru erou un dramatic proces al cunoaşterii de sine şi ulterior, un refuz de a accepta lumea. De aici se declanşează sentimentul tragico-nostalgic, pe care îl amintea şi Virgil Stanciu în literatura Sudului nord-american.

În termeni mitologici, pentru William Faulkner esențială este căutarea – the *Quest* – şi nu neapărat morala activă care l-ar face pe om să depăşească drama depărtării de natură, atitudine regăsită la mulți autori occidentali de proză mitică, în vreme ce pentru cei care preiau mitul din folclor, este importantă creație în sine. Este cunoscută analogia între miturile cosmogonice şi mitologia momentelor de trecere şi evoluție din viața unui individ, referitoare la faptul că orice trecere sau reînnoire este concepută ritualic ca moarte sau înviere. La Faulkner, însă, această reconstituire în plan personal a mitologicului nu are loc, deoarece acceptarea eroului este pasivă, nesemnificând dobândirea unui statut superior sau o evoluție spirituală, spre deosebire de eroii literaturii hispano-americane, pentru care angajarea personală sau colectivă este o chestiune de supremă responsabilitate.

De asemenea, alternanța nivelurilor temporale: cel trecut, cel cronologic linear şi cel mitic etern îi revelă eroului lui Faulkner cunoaşterea riturilor şi tradițiilor vechilor comunități de indieni, deci a rădăcinilor ancestrale ale Americii. Dar acel model de stabilitate şi armonie cu natura nu se transpune planului social-politic al societății actuale, orizonturile spațiale rămânând separate. Motivul îl constituie faptul că personajele sunt dominate de linearitatea timpului şi nu încearcă să evadeze din el, în pofida sentimentelor de nostalgie pe care le au, aşa cum se întâmplă în proza realismului magic hispanic, unde lumea mitico-imaginară este parte integrantă a realității continentului sud-american.

Într-o exegeză dedicată operei prozatorului american, Sorin Alexandrescu[20] apreciază că Faulkner utilizează un tip de creație *intensiv*, ceea ce denotă că literatura sa rămâne ancorată într-un spațiu cunoscut, pe care nu are nevoie să-l extindă pentru a-l transfigura artistic şi a-l pătrunde în profunzimi. Aceleiaşi categorii îi aparțin Thomas Hardy, Tennessee Williams, Mihail Sadoveanu sau Gabriel García Márquez care au rămas într-o lume restrânsă, cel mai adesea rurală, iar mica patrie de la capătul lumii reprezintă punctul de concentrare a adevărului în lume şi reflecției asupra ei, metaforă pentru o întreagă civilizație. La polul opus, se află tipul de creație *extensiv*, ce anexează spațiului de ficțiune noi teritorii ale realului, în pofida ciclicității anumitor teme, printre exemplele de seamă figurând Ernest Hemingway sau John Dos Passos.

Revenind la Faulkner, este evident că tehnica sa de creație este modernă şi originală, iar configurarea unui spațiu mitic, unde planurile temporale se succed cu repeziciune, de la realitatea întâmplărilor din ținutul Yoknapatawpha la cele din istoria veridică a Americii, conduce la metamorfozarea istoricului în epopee, cu alte cuvinte, la mitologie.

---

[20] V. Sorin Alexandrescu, *William Faulkner*, Bucureşti, ELU, 1969, p. 27.

*

În consecință, se pot trasa anumite influențe şi asemănări ale operei lui William Faulkner cu literaturile hispanice, precum aspecte referitoare la natura şi geografia comună, la condițiile naturale, istorice şi sociale, traversate în dezvoltarea celor două Americi. În aceeaşi ordine de idei, persistă un acut sentiment de respect acordat tradiției, poate a necesității de a avea anumite modele prestabilite într-o cultură nouă. Căutarea acestor modele şi adesea, (re)găsirea lor în culturile precolumbiene îi apropie pe hispano-americani şi de literatura est-europeană, regiune a cărei cultură păstrează multe elemente vii ale culturii arhaice. Similitudinile şi corelațiile care apropie spații atât de îndepărtate nu sunt decât dovada prestigiului de care s-au bucurat literaturile de valoare, nefiind vorba de o preluare mecanică a tehnicilor şi metodelor, ci de o sinteză originală între noile tendințe propuse de secolul XX cu cele literare, specifice unui anumit spațiu.

12.3. Romanul englez al realismului postmodern. John Fowles şi Graham Swift

Spațiul literar al Europei Occidentale şi cel britanic cunosc, după anii ’60, o nouă manieră de a se raporta la realitate, în sensul unor creații care, fie continuă poetica mitologizării inițiată magistral la început de secol de James Joyce şi alți modernişti, fie marchează aşa-numita ruptură postmodernă, fapt ce a fost interpretat de critică drept revanşa dată realismului magic latino-american. Printre operele de seamă se înscriu şi romanele pe care le vom analiza mai jos, expresie a unui spațiu literar inedit.

Astfel, scriitorul englez John Fowles ilustrează în *Magicianul* (*The Magus*, 1966, ediție revizuită în 1977) spațiul izolat al unei insule greceşti unde tânărul profesor englez Nicholas Urfe trăieşte o veritabilă experiență inițiatică; acolo, el este supus de către stăpânul nedeclarat al locului unei serii elaborate de „puneri în scenă” *care-l farmecă, îl subjugă şi, în final, îl educă prin magie, psihanaliză, erotism, inițiere şi apoi amara conştientizare a pierderii – datorită egoismului – a singurei ființe care l-a iubit*[21].

---

[21] V. John Fowles, *Magicianul,* Traducere de Mariana Chițoran şi Livia Deac, Bucureşti, Polirom, 2002, p. 529.

Revelatoare în ceea ce priveşte multiplicitatea de planuri zugrăvite caleidoscopic este figura maestrului de ceremonii, Conchis, cel cu o mie de fețe, desprins parcă din mitologia budhistă. În fapt, Magicianul îi înfăţişează lui Nicholas mai multe planuri ale realității, fără însă a-i oferi vreun indiciu sau posibilitatea de a alege. În aceeaşi ordine de idei, autorul însuşi afirma că titlul inițial al romanului fusese *The Godgame*[22], fapt ce duce cu gândul la configurarea lumii sub forma unei scene magice.

Aşadar, *Phraxos* devine spațiul sacru, iar printr-un paralelism de tip *Bildungsroman*, se poate afirma că insula cumulează aventurile profesorului englez, la fel cum alte insule greceşti au reprezentat încercările dificile trăite de Ulise la întoarcerea spre Ithaca. În prezentul roman postmodern, locul, ca atare, este paradisiac: este de o frumusețe deosebită, situat în mijlocul mării, cu livezi de măslini şi dealuri însorite, umbrite pe alocuri de pini verzi şi parfumați. Insula este populată de nimfe, păsări sau animale, iar puținii locuitori trăiesc în atemporalitate, într-un mod aproape edenic. În acelaşi timp, orice experiență, oricât de măruntă, poartă amprenta unei descoperiri, având conotație cosmică. Astfel, studierea unei pietre, mersul pe jos sau întrezărirea unei păsări, transpun eroul din lumea sa exterioară într-un spațiu care îl izolează, exacerbându-i atitudinile. Ceea ce înainte de a ajunge pe insulă era frivolitate şi ignoranță, devin pe teritoriul grecesc o conştientizare măcinată de mister şi labirinturi spațiale, mentale, care provoacă umilire, rănire, limitare a libertății. Reîntors în Anglia, Nicholas Urfe realizează, sub amintirea trecutului, a iubirii neîmpărtăşite şi a teatrului lui Conchis, faptul că nu va afla niciodată un adevăr unic şi definitiv, speranța cea mai măruntă putându-se îndeplini în viitor. El este simbolul unui antierou, iar lumea reflectă un imens teatru unde măştile se joacă de-a Dumnezeu, fapt ce sporeşte misterul şi incertitudinea. Mai mult, inclusiv sfârşitul pare întâmplător, fiind suspendat în aşteptarea aflării unui adevăr, care poate fi pus pe seama protagonistului, a Magicianului sau chiar a cititorului postmodern, conform teoriei de *opera aperta* a lui Umberto Eco.

*

[22] *Jocul divin* (trad. n.).

Graham Swift aparține literaturii engleze cu tendințe nostalgice a postmodernismului târziu, care experimentează ficțional formulele artistice recunoscute şi dialogul între mentalități trecute şi prezente. Cartea care îl consacră, *Pământul apelor*[23] (*Waterland*, 1983), este socotită drept unul dintre cele mai reuşite romane ale secolului XX, scris sub influența realismului magic latino-american.

De fapt, „pământul apelor" este un spațiu bine delimitat geografic în regiunea Norfolk ce dobândeşte, pe măsură ce narațiunea avansează, trăsăturile unui loc fabulos, imaginar, mitic, înconjurat de ape, mlaştini, învăluit de mister şi magie. În acea regiune, din ostroave plutitoare se încheagă viața şi terestrul, aspect ce trimite la cosmogonia şi evenimentele mitice de la începuturile existenței umane, deci implicit, ele includ antropogonia.

Povestită la persoana întâi singular de către profesorul de istorie, Tom Crick, opera țese de-a lungul istoriei (cu momente din Revoluția Franceză şi cel de-al Doilea Război Mondial etc.) evoluția clanurilor Crick şi Atkinson, în calitate de reprezentanți ai „regnului uman" şi totodată ai ținuturilor apelor. Lupta lor prin viață şi, respectiv, dorința de cucerire şi stăpânire este general umană, fapt pentru care firul destinelor lor se vede adesea întrerupt de episoade ale istoriei regiunii şi lumii întregi.

Concret, istoria ascensiunii şi decăderii familiei Atkinson este îmbinată, apelând la cronologii distorsionate, la tehnica monologului interior şi a scriiturii automate, cu episoade curajoase, pozitive sau tragice din viața oamenilor locului, de la desecarea mlaştinilor şi regularizarea cursului râurilor, până la inaugurarea unei societăți de transport naval, cumpărarea terenurilor şi cultivarea lor cu orez şi respectiv, deschiderea unei fabrici de bere. Istoria ținutului curge inevitabil (asemeni apelor nestăvilite), astfel încât chiar se sugerează un declin ireversibil, aşa cum oricărui progres îi corespunde o involuție.

---

[23] V. Graham Swift, *Waterland*, New York, Washington Square Press,1985 (V. *Pământul apelor*, Ed. Univers, 1997).

Salvarea pământului din ape constituie o luptă continuă; după desecarea mlaştinilor, ploile urmate de inundații se abat asupra locului, moment ce coincide cu începutul decăderii clanului Atkinson. Conchidem deocamdată că soarta unei familii se transferă regiunii, printr-un ciudat joc al fatalității. De la cosmogonie, la apocalipsă şi escatologie, întreg romanul este bântuit de acest sentiment, motiv pentru care inclusiv pământul salvat din ape devine o stare de spirit. În fond, tărâmul nu reprezintă numai rodul unor munci susținute şi eforturi de o viață, ci şi vistiernicul de suflete şi sentimente.

În acest sens, pământul dintre ape este păstrătorul secretelor şi aventurilor adolescentine ale celor doi frați vitregi Tom şi Dick, locul unde obişnuiau să meargă la pescuit împreună cu tatăl lor, unde ascultau poveşti şi priveau stelele, făurindu-şi vise, ascultând vocile nopții şi respirația vegetației; în acelaşi timp, este spațiul ludic – unde cei doi băieți se jucau –, şi erotic – unde Tom se întâlneşte cu viitoarea lui soție, Mary –, loc ce dobândeşte în cele din urmă o altă fațetă narativă şi meditativă. Din această perspectivă porneşte proiecția lui Tom Crick spre trecutul apropiat sau depărtat, circumstanță care îi permite o reflecție filosofică asupra istoriei şi semnificației absurde a prezentului.

Mai mult, acest non-sens al contemporaneității se declanşează în mintea lui Tom de la faptul că soția sa nu mai poate avea copii, iar tragedia fratelui său, retardat mintal, produs al incestului între bunicul său Ernest Atkinson şi propria mamă, este o continuă sursă de dezamăgire şi pierdere a speranței. Paralela între Dick – opusul unui Salvator – şi degradarea progresivă a ținutului, atât economică, socială, dar şi ca mentalitate, este admirabil reliefată prin seria de evenimente apocaliptice ce se succed cu fatalism acut: ploile nesfârşite, inundații cumplite, incendiul fabricii de bere, apariția spectrului doamnei Sarah Atkinson şi sinuciderea. De fapt, moartea lui Dick prin înec poate fi interpretată ca o întoarcere la placenta universală, apa, elementul vital al naturii sau un nou început al haosului primordial, bântuit de monotonia mlaştinilor şi spațiilor goale.

În fapt, spațiile pustii, apăsătoare sunt depăşite de deschiderea unei lumi imaginare prin istorisirea poveştilor, activitatea predilectă a familiei Crick: de la superstițiile legate de lebedele cântătoare din heleşteul Wash Fen, la fantoma luntraşului fără cap, la legenda Sfintei Grunhilda, patroana tărâmului de basm, toate sunt produse ale fanteziei, posibilului, realităților alternative care relativizează lumea reală. De altfel, din punctul de vedere al creației artistice, procedeul poate fi interpretat ca unica formă de a face față disoluției realității contemporane.

*

Supunem atenției în cele ce urmează analiza unuia dintre spațiile predilecte ale imaginarului, clasic sau postmodern, de la Daniel Defoe la John Fowles, care a exercitat întotdeauna o funcție deosebită în ceea ce priveşte localizarea unei ficțiuni, sau mai profund, a unui centru sacru şi anume: ***insula***[24]**.** Ea va fi punctul de plecare pentru conceptul de „lume posibilă" pe care îl vom studia în subcapitolul următor.

Dacă ar fi să ne rezumăm la definiția geografică, este un pământ înconjurat de ape (de talie simțitor mai mică decât continentele, şi ele cufundate în Ocean). Un sens mai profund este indicat de insulă ca alegere de izolare, ca entitate individualizată prin limite bine definite, fapt ce îi conferă locului o aură de unicitate şi autonomie.

Pe de altă parte, recurgând la etimologia latină şi la semnificațiile înrudite ale conceptului, ajungem la sensul de „casă izolată" sau „grup separat de case"; exemplele reale sau ficționale trimit mereu la spații limitate de un zid, o apă, o prăpastie sau chiar şi o normă socială, morală, religioasă: mănăstirea, spitalul, ghetto-ul, închisoarea (cu dublul sistem de izolare: insulă – închisoare: faimosul Chateau d'If), „arhipelagul Gulag" etc.

---

[24] Insulei paradisiace (simbolul centrului sacru din anistorie) i se opune insula artificială din istorie (corabia). Metaforic, pentru creştinism Insula reprezintă Sfântul Graal de care umanitatea inevitabil s-a îndepărtat în timp. Unii autori împărtăşesc ideea că Graalul e printre noi, dar nu-l putem vizualiza. U. Eco susține că îl vedem fără să-l putem atinge sau apropia. (V. Umberto Eco, *Insula din ziua de ieri*, Constanța, Ed. Pontica, 1995).

Mai mult, inclusiv oazele devin insule la rândul lor, presărate într-un deşert asemănător mării.

Se pot întâlni insule şi la nivel continental, deci pe uscat, după cum unor areale mai extinse li se designează uneori vocația izolării (să nu uităm de sintagma aplicată României de „insulă latină într-o mare slavă”). Cu toate acestea, se ridică întrebarea, de ce s-a impus atât de pregnant acest spațiu, altfel spus, de ce spațiul ficțional este adesea izolat, exotic, utopic, mitic sau sacru şi îşi alege o insulă ca topos favorit ?

Răspunsul ne conduce spre Imaginar, în parte comun, în parte diferit, pentru fiecare voce auctorială; mai mult, societatea umană, indiferent de momentele pe care le traversează experimentează continuu noi sau vechi fantasme, proiecte, speranțe şi temeri. Locul prin excelență în care toate acestea pot fi plasate într-o oarecare armonie şi consistență de sine, dobândind chiar o încărcătură simbolică, este *insula*. Acolo inclusiv identitatea este mai pronunțată, uneori ermetică, iar alteritatea capătă nuanțe maxime, încadrată semantic în *exotism*.

De asemenea, insulele sunt nişte spații care presupun o atracție, o dorință de evaziune, limita ultimă fiind virtualul sau chiar moartea, ca spațiu al vieții de dincolo. Astfel, inclusiv posibilitățile de materializare sunt, dacă nu infinite, cel puțin multiple, neştiute, amăgitoare, alunecoase, dar tentante. Fie că semnifică un proces de *sălbăticire* a individului, ostracizându-l de societate, fie că re-creează concentrat traseul civilizației, insulele, cu nenumăratele lor tipologii, fac parte cu legitimitate dintr-un imaginar universal.

Aplicând principiile literaturii comparate în analizarea conceptului de *lume de dincolo* în mentalitatea europeana din perioada marilor descoperiri geografice, Corin Braga, în prima parte a recentei sale cărți[25], dezvoltă o teorie a geografiei simbolice, loc unde s-ar integra şi insulele imaginare. Eseistul reconstituie vechi cartografii, unele fantasmale din Evul Mediu şi Renaştere, arătând că această geografie *nu este construită după criterii*

[25] Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Polirom, Colecția Plural M, 2006.

empirice şi pragmatice (care asigură conformitatea reprezentării grafice cu realitatea fizică), ci după alte criterii, de natură magică, mitică şi religioasă, estetică, geometrică şi cognitivă, axiologică, psihanalitică sau ideologică[26].

Suntem de părere că insula, ca reprezentare, este o sursă inepuizabilă pentru orice proiect literar. Modernitatea a descoperit insula-laborator, aşa cum este construită în *Magicianul*, însă experimentele nu se opresc aici, *Pământul dintre ape* fiind o dovadă, o variantă postmodernă extrem de reuşită.

În ultimă instanță, o anumită voluptate a singurătății sau o tentație a izolării devin, – precum evadarea, visul sau lumile ficționale –, strategii de apărare şi supraviețuire, cel puțin în imaginar, împotriva unor mecanisme sociale uniformizante, deprimante, devastatoare pentru identitatea şi spiritul creator. Pledăm aşadar nu pentru dezintegrarea şi ruperea de lume, ci pentru plăsmuirea şi imaginarea a cât mai multe insule.

[26] V. şi rev. Contrafort, 4-5 (138-139), aprilie-mai, 2006, Chişinău, Interviul revistei: *Anarhetipul, Paradisul interzis şi Oniria* : Eugenia Bojoga în dialog cu Corin Braga, cons. în http://www.contrafort.md/2006/138-139/996.html.

Capitolul 13

Teoria lumilor posibile, structurile discursului ficțional şi universalitatea spațiului

13.1. Conceptul de lume posibilă

Orice creație, indiferent de domeniul căruia îi aparține, presupune un anumit grad de subiectivitate. Inclusiv cunoaşterea, ca atare, implică o reflectare subiectivă a realității. În acest sens, scriitorul Maurice Blanchot explica această scânteie unică a individului ce se proiectează într-o *intimitate radiantă*[1], raportând-o la o reflectare a tuturor lucrurilor.

Interogația auctorială se oprea la lumea prezentă, a marilor oraşe şi colectivități, caracterizată prin oscilarea între iluzia colectivă a unei realități controlate şi posibilitatea materializării artistice a unor „evenimente indiscutabile care se desfăşoară într-o ordine simplă, pe care arta narativă, eterna literatură, le supleneşte"[2]. Prezentul subcapitol îşi propune să sondeze la nivel ficțional efectele dezorientării radicale pe care o admite spațialitatea-temporalitatea modernă, avansând ideea conform căreia subiectivitatea implică referințe plurale şi nu doar o valorificare univocă şi singulară a „materialului obiectiv" – în speță, a spațiului –.

Mai exact, ne referim la **teoria semantică a lumilor posibile** sau semantica cognitivă a modelelor teoretice ce îşi revendică originea în tradiția analitică din logica şi filosofia europeană şi mai cu seamă, în cea anglo-americană.

Filosoful considerat a fi autorul conceptului de lume posibilă este Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz[3], valabil până astăzi în filosofia şi

[1] Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme,* Paris, Gallimard, 1957, pp. 124-125.
[2] Idem, *Le livre à venir,* Idée, Paris, Gallimard, 1957, pp. 204-205
[3] G. W. von Leibniz, *Theodicy*, London, Routlege, 1951 (1710) şi respectiv G. W. von Leibniz, *New Essays on Human Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981 (1765),

logica contemporană. Sistemul său filosofic pleacă de la existența *monadelor*, elemente spirituale indivizibile, independente unele de altele, prin a căror forță manifestată în exterior ia naştere materia. Fiecare monadă reflectă întregul univers, dar „armonia prestabilită" care le guvernează pe toate este creată de monada supremă, Dumnezeu. Adept al acestei teze, Leibniz susține în virtutea unui optimism conformist, că lumea noastră, creație divină, este „cea mai bună dintre toate lumile posibile"[4]. Se poate afirma că această teorie permite construirea unui model de lume caracterizat de parametri precum *necesitate* şi *posibilitate*. Viziunea sa este evident teologică, astfel încât lumea în sine pe care o numeşte *a noastră* este percepută ca fiind infinită, maximală, asimilând toate versiunile de lumi posibile reprezentate în mintea Demiurgului. Dintre toate însă, doar una este reală prin actul de creație absolut, etichetată drept cea mai bună dintre ele.

În filosofia contemporană însă, aspectul teologic a fost înlocuit de cel semantic, accepție susținută de noțiunea de *adevăr* a unei propoziții logice, în sensul că dacă acest adevăr rezultă din corespondența propoziției cu realitatea, atunci existența a nenumăratelor lumi posibile determină ca aceeaşi propoziție să fie adevărată în unele lumi şi falsă în altele.

Coroborând cele de mai sus cu semantica modală elaborată de Saul Kripke[5] şi ulterior, Thomas Pavel[6], rezultă că orice sistem formal se caracterizează prin trei elemente esențiale: **un set de lumi posibile**, **lumea reală** şi **relația** de *posibilitate-accesibilitate* care defineşte faptul că anumite lumi sunt „accesibile" din lumea originară.

După cum subliniază profesorul Ştefan Oltean, lumile posibile sunt pentru Kripke, Chierchia şi McConell-Ginet nişte obiecte abstracte, create şi

---

ambele citate de Ştefan Oltean în *Lumile posibile în structurile limbajului*, Cluj-Napoca, Echinox, 2003, p. 65.

[4] Această teză optimistă, de fapt o judecată sintetică *a priori*, a fost la vremea sa ridiculizată de Voltaire în romanul său "Candide" (1759), în care Leibniz este prefigurat de personajul Doctor Pangloss. V. http://ro. wikipedia. org/wiki/Leibniz.

[5] Saul Kripke, "A Completeness Theorem in Modal Logic", in *Journal of Symbolic Logic* 24, pp. 1-14, apud, Şt. Oltean, *op. cit*, p. 66.

[6] Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge Massachusetts and London, Harvard University Press, 1986, în trad. Toma Pavel, *Lumi ficționale*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1992.

nu descoperite, artefacte asemănate cu folosirea limbii, imaginația, în timp ce pentru lingvistul Emanuel Vasiliu reprezintă „stări ale universului de discurs, în raport cu alte puncte diferite de referință, de natură spațială, temporală sau oricare altă natură”[7].

În consecință, o lume posibilă este o lume stipulată şi specificată prin *condiții descriptive* şi *referințe* precis formulate. David Lewis[8] este de aceeaşi părere, studiind maniera în care limba este folosită de vorbitori cu o altă finalitate decât descrierea lumii reale, şi anume aceea de a reflecta situații, momente, spații alternative, diferite de realitate, dar ipotetic posibile.

Presupunerea formulată se susține pe ideea că o anumită stare de fapt, o situație sau o stare de spirit s-ar fi putut declanşa sau chiar s-a produs într-o lume posibilă diferită de cea reală sau de lumea ficțională (identificată cu lumea textului). Pluralul „lumi” ale povestirii sau ale ficțiunii pe care îl utilizează autorul sugerează faptul că există mai multe lumi, în care aceeaşi povestire este istorisită ca un eveniment cunoscut, deci adevărat, în timp ce lumile luate în discuție pot să difere între ele în privința unor elemente pe care textul propriu-zis nu le include sau e neconcludent.

Spre exemplu, în romanul *Don Quijote,* lumile povestirii sunt acelea în care aventurile unui hidalgo pe nume Don Quijote sunt cunoscute de cineva şi împărtăşite unei colectivități. Prin actul de povestire se creează un text identic din punct de vedere lexical cu cel al lui Miguel de Cervantes. Pentru a putea demonstra funcționalitatea raționamentului, să ne imaginăm că textul romanului nu se referă explicit la cauza comportamentului ciudat al lui Don Quijote din episodul morilor de vânt. Rezultă de aici cel puțin o dublă interpretare: personajul este, fie victima unor halucinații fanteziste, fie o persoană normală care simulează nebunia sau jocul, lăsându-se angrenat într-o cu totul altă stare de fapt. Deducem că în anumite lumi posibile, el acționează sub impulsul unei transe, în timp ce în

[7] Emanuel Vasiliu, *Elemente de teorie semantică a limbilor naturale,* Bucureşti, Ed. Academiei, 1970, p. 125, *apud* Şt. Oltean, p. 22.

[8] David Lewis, “Possible Worlds”, în Michael Loux (ed.), 182-189, *apud* Şt. Oltean, *Ficțiunea, lumile posibile şi discursul indirect liber,* Cluj, Ed. Studium, 1996, p. 36.

altele, personajul este doar un ins care se preface sau într-adevăr confundă o identitate dintr-un motiv anume (nebunie, spirit ludic, histrionic etc.).

Chiar dacă teoria prezintă câteva deficiențe ale analizei, cea mai relevantă constând în abuzul de interpretări psihanalitice, Lewis rezolvă chestiunea adevărului ca o funcție a ceea ce este explicit în text şi a *ansamblului de credințe* ce marchează comunitatea autorului, mai degrabă decât lumea propriu-zisă a autorului.

În aceeaşi ordine de idei, se ridică problema parametrilor ce indică ***posibilitatea*** unei lumi. Plecând de la fundamente logice, tot David Lewis introduce noțiunea de *reper*, fixând prin aceasta diferența sau apropierea, din punct de vedere semantic, față de lumea reală. Astfel, semantica lumilor posibile se ocupă, luând în considerare *accesibilitatea* şi *consistența logică* – nu sunt violate legile logicii – ale acestora, numai de ceea ce este posibil, iar doar tangențial, prin excludere, de ceea ce este imposibil”[9].

Continuând exemplul nostru, o lume în care psihanaliza ar fi corectă şi în care povestirea este reliefată ca un fapt cunoscut, unde Don Quijote confundă morile de vânt din cauza psihozei – halucinațiile fiind o manifestare simptomatică a acesteia –, este mai aproape de lumea reală decât lumile în care povestirea este un fapt cunoscut, însă Don Quijote se înşeală asupra identității morilor dintr-un alt motiv, să ne imaginăm, ca urmare a halucinațiilor cauzate de consumul de stupefiante. Prima interpretare este deci varianta cu şanse de a fi considerată corectă în virtutea unui model dominant.

Din toate cele afirmate, preluând definiția lui Ştefan Oltean[10], o lume posibilă este: „un concept în cadrul semanticii formale, utilizat în definirea modalității şi în dezbateri, având ca temă variatele probleme ale referinței. În conformitate cu semantica lumilor posibile, lucrurile ar putea fi diferite

---

[9] Ultimul caz aparține „lumilor imposibile sau eratice”, spațiu unde toate conceptele sunt inoperante, dată fiind inexistența unei baze logice. A se vedea Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds,* Cambridge Massachusetts and London, Harvard University Press, 1986, p. 44. în rom Toma Pavel, *Lumi ficționale*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1992, p. 47).

[10] Ştefan Oltean, *op. cit*, p. 189.

față de ceea ce sunt, fapt care ar implica alte lumi decât lumea reală sau alte stări de lucruri decât cele existente în realitate: lumi anterioare, viitoare, lumi posibile dar neactualizate."

Prin urmare, pe lângă cerințele logice inevitabile, lumile posibile ar trebui să fie complete, totale, în sensul includerii unui întreg univers, după cum susțin urmaşii liniei inițiate de Leibniz precum Alvin Plantinga, Thomas Pavel, Umberto Eco, Gregory Currie. Lumea reală rămâne exemplul de referință prin *maximalitatea*, logica consistentă (orice propoziție este sau adevărată sau falsă) şi determinarea propusă.

În pofida implicațiilor metafizice serioase ale teoriei lumilor posibile sau a chestiunilor delicate cu care se confruntă (identitatea indivizilor şi a obiectelor, spre exemplu) sau a diferitelor opinii cu privire la structura lor formală, lumile posibile servesc la descrierea semnificației, a propozițiilor logice, sau constituie explicații ale discursului temporal, fie prin proiectarea în timp a unor momente diferite din aceeaşi lume, fie prin stabilirea unei ordini temporale a tuturor lumilor ce alcătuiesc setul.

Se pare însă că întotdeauna vor exista nuanțe relative la nivelul acesta de interpretare. În fond, teoria care a revoluționat întreaga lume în secolul XX este cea a lui Einstein. În toate lumile actuale sau posibile, individul, ca orice particulă din univers, se află într-o continuă mişcare, încercuire, peregrinare. De unde această perpetuă mişcare browniană? Să fie oare teama de absolut cea care declanşează, inclusiv în ficțiune, căutări şi drumuri posibile, definite într-un spațiu uneori restrâns alteori extins? Borges declara despre oglinzile care multiplică orice imagine la infinit că sunt abominabile, însă, deşi ele îi devin un simbol predilect, chiar obsedant, literatura sa este încărcată de frumusețe. **Contrarietate, subiectivitate împărtăşită, reîntoarcerea la origini sau mitologizare**, *ficțiunea* este înainte de toate creație şi, în secolul XX, încercare de reconciliere a lumilor.

13.2. Construcțiile discursului ficțional şi universalitatea lumilor

În fapt, discursul ficțional evocă lumi despre oameni şi stări de fapt, dezbate condiția creatorului şi a textului în sine, sau construieşte ipoteze referitoare la legătura interstițială existentă la nivelul mai multor scrieri şi implicit, al elementelor tangențiale între lumi.

Indiferent de poziția din care ne raportăm la orice tip de literatură, în calitate de *ascultător* al poemului eroic, *autor* sau *cititor* al romanelor etc., toate lumile posibile sunt validate numai în prezența a cel puțin unuia dintre cei trei subiecți. Accesul la lumi înseamnă expresia umanității prin imaginație, cunoaştere narativă, posibilitate, diferențierea adevărului, chiar dacă în toate aceste cazuri ficțiunea şi-a pierdut marii eroi şi marile evenimente, aşa cum observa François Lyotard[11].

În general, ficțiunea s-a adaptat rapid la orice schimbări şi contexte culturale, istorice, filosofice, dar mai ales a structurat lumile create conform unei ordini totalizatoare. Pozitivismul din filozofie a jucat un rol important în acest sens, încercând să egalizeze universul creat cu cunoaşterea umană ce rezultă din experiență. Concepția totalizatoare a minții umane a declanşat reacția existențialistă, inițiată în secolul XIX de Sǿren Kierkegaard.

Treptat, odată cu ficțiunea modernistă s-a produs şi eliberarea de normele rigide ale formei şi evadarea omului din spațiile claustrării, propunând alternative infinite. A apărut astfel, conceptul teoretic de lume posibilă care a integrat individul în fluxurile cosmice universale, iar temporal, i-a anulat determinările istorice concrete.

Unul dintre primii inovatori ai discursului ficțional este James Joyce. De fapt, asemănarea dintre aventurile mitologice ale lui Ulise şi călătoria inițiatică a lui Leopold Bloom prin Dublin, pe de o parte, şi respectiv reflectarea evoluțiilor culturale ale umanității în conştiința eroului, pe de

[11] Jean-François Lyotard, *Condiția postmodernă (*în orig. *La condition postmoderne*,1979), Bucureşti, Ed. Babel, 1993, p. 15. În tratatul său, teoreticianul francez anunță sfârşitul modernității din punct de vedere filosofic, prin epuizarea strategiilor narative.

altă parte, nu reprezintă decât transpunerea spațiului mitic într-o lume posibilă, prin reducerea macrocosmosului la microunivers.

În aceeaşi ordine de idei, lumile posibile, unele tangențiale, ce gravitează în jurul lui Stephen Dedalus în *Portret al artistului în tinerețe* (1916) semnifică posibilitatea vieții ecleziastice, a celei laice şi respectiv, a creației artistice, într-un amalgam de mişcări de recentrare, interferență şi respingere. Este interesant de observat că mitul comun celor trei lumi este imaginea constructorului de labirinturi şi a fiului său, Icar – la rândul lor, lumi alternative –; creându-se, aşadar, efectul de lume referențială textuală. Altfel spus, claustrarea în propria lume sau zborul, mitic sau contemporan, spre alte lumi reprezintă ipostaze ale aceluiaşi discurs ficțional *(fiction-making)*.

Pe alte căi decât Joyce, o altă scriitoare modernistă, Virginia Woolf, reuşeşte în romanele *Spre far* (1927) sau *Valurile* (1931) o esențializare a naturii umane, definită prin intermediul schimbărilor din natură şi cosmos, la limita dintre etern şi efemer, ideal şi posibil, într-un ritm mereu recurent.

De fapt, aceeaşi transformare sintetică spre universalitate o întâlnim la majoritatea scriitorilor modernişti, de la Julio Cortázar la Malcolm Lowry. Mai mult, deschiderea şi explorarea universului interior au însemnat intervenția directă, la cel mai înalt nivel, a creatorului de lumi. Acesta poate fi autorul de ficțiuni sau personajele-subiecte ale discursului ficțional. Concret este vorba de o admitere implicită a subiectivității totale în arta narativă şi relativizarea sistemelor de lumi. Fenomenul a fost declanşat de schimbările suferite de umanitate în ultimul secol, printre care se află percepția universului revoluționată de Einstein, anularea teoriei fizicii clasice de către Ernst Mach sau premisele kantiene continuate de Nietzsche sau Croce.

În literatură au apărut concepții paradoxale (raliindu-se opiniei lui T. Pavel „lumi ostentativ imposibile”) sau ideea unei relativități absolute ce deschide perspective plurale. Deja din opera unui precursor al modernismului, Joseph Conrad, se degajă viziunea eliberării totale de formele impuse şi limitate, reliefând ironia fixării unor spații finite şi paradoxul subiecților sau stărilor de fapt contradictorii. Astfel, creația sa revelă salturi

în timp, digresiuni şi regresiuni în existenţa socială şi spirituală ce critică posibilităţile neîntrerupte şi ascendente în mod obligatoriu. Practic, odată cu modernismul, sunt desfiinţate frontierele între categorii rigid delimitate, fenomen ce va continua şi în literatura postmodernă după anii ‘60.

În actualul discurs ficţional, centrul de greutate s-a transferat asupra reprezentării, adică a lumilor create, ca rezultat al mentalizării şi transfigurării realităţii. Omul este acum creatorul de ficţiuni-lumi subiective. Ne putem întreba atunci dacă nu cumva această libertate creatoare îl face prizonier şi victimă a falsităţii, neadecvării sau perimării rapide a lumii căreia îi aparţine?

Tetralogia romanescă *Cvartetul din Alexandria*[12] de Lawrence Durrell oferă un răspuns impecabil pe care îl vom detalia mai jos, observând maniera în care chiar viaţa însăşi este schimbată după structurile narative, iar procesul scrierii devine subiectul scrierii, fapt ce accentuează relativitatea faptelor existente. Astfel, personajele sunt actori şi spectatori ai dramelor ce se desfăşoară, naratorul, neidentificat în *Justine*, se dezvăluie în cel de-al doilea volum *Balthazar*, fiind cunoscut sub numele de L. G. Darley. El este agentul discursului ficţional în cele două romane, erou şi judecător, într-o lume relativă (caută sensul lucrurilor, dar nu ştie să discearnă între bine şi rău) şi izolată (trăieşte într-o insulă, undeva în Ciclade).

Povestirea narată de el este compusă din fragmente de memorii, amintiri, nostalgii care se suprapun şi se confundă. Pilonul obiectiv al acţiunii îl constituie jurnalul Justinei Hosnani, pe care Darley îl primeşte de la soţul acesteia, însă şi acel text este adesea confruntat cu un caleidoscop de senzaţii personale şi intuiţii incomplete.

Interesant este că volumul al doilea reia acţiunea din primul, completată de manuscrisul lui Balthazar, cel atotştiutor, care modifică povestirea iniţială, introducând-o pe cea a adevărurilor fantastice. Drept consecinţă şi

---

[12] Lawrence Durell, *Alexandria Quartet* (*Justine* –1957, *Balthazar* – 1958, *Mountolive* – 1958 şi *Clea* – 1960), publicat în rom. la Univers, 1977, ediţia consultată de noi fiind: traducerea Catinca Ralea şi prefaţă de Dan Grigorescu, Ed. Cartea Românească, 1991.

fațetele asupra Alexandriei se schimbă, însă sensurile lăuntrice rămân nerelevate.

În cel de-al treilea volum, *Mountolive*, narațiunea nu mai e spusă de Darley, ci de autorul omniscient şi invizibil care cuprinde aceleaşi evenimente ca în primele două volume, însă evocate dintr-un unghi diferit şi cufundate în şi mai mult mister.

Cel de-al patrulea roman, *Clea*, construieşte continuarea acțiunii povestite până atunci din trei prisme distincte, reluând discursul lui Darley. Acesta este din nou povestitorul, care urmează să se întoarcă din insulă la Alexandria, încă sub incidența ultimului an de război. Oraşul i se conturează acum mai fascinant, tiranic, dar voluptuos şi vivace. Misterele se clarifică unul după altul sau se transformă în banal, textul pledând pentru salvarea prin mântuire morală sau moarte.

Romanul se încheie introducând *timpul ca a patra dimensiune a spațiului*[13], printr-un schimb de scrisori între Darley şi femeia iubită, Clea, sau appendixul adăugat de însuşi Durrell care extinde ipotetic narațiunea într-o infinitate de direcții.

Problema reordonării continue a discursului nu este numai o chestiune de arhitectură a romanului, ea reflectă relațiile intrinseci ale artei cu viața[14]. Mai mult, romanul în sine devine o reflectare multiplă a realității, ca într-un experiment cu oglinzi multiple. În timp ce primele trei părți sunt doar realizări spațiale ale unor întâmplări – timpul fiind suspendat –, cea de a patra respectă o cronologie care se transformă în dimensiune spațială. Inclusiv Darley susține necesitatea intercalării realităților – lumilor posibile –, pentru a crea un roman cu *paneluri glisante*.

Încă o dată Durell, la fel cum procedase James Joyce, creează lumi prin limbaj. Alexandria este asemănătoare Dublinului zugrăvit în *Dubliners (Oameni din Dublin,* 1914). Nu ne referim aici la vreo paralelă între culorile vii ale Mediteranei şi tonurile de maro-gri ale capitalei irlandeze, ci la

---

[13] L. Durrell, *op. cit*, p. 33.
[14] Paul West, *The Modern Novel*, Londra, 1967, p. 119, *apud L.* Durell, *op. cit*., p. 34.

faptul că, Alexandria, ca în nuvelele joyciene, nu este numai spaţiul romanului, ci personaj viguros al acestuia, ce se proiectează într-un univers poliedric de prisme şi oglinzi, cu geometrii diverse, în care spaţiul şi timpul sunt dimensiunile unor realităţi mereu surprinzătoare:

> „E o lume creată de existenţa însăşi a personajelor, reimaginată continuu, până când se compune, detaliu cu detaliu, asemenea unui imens mozaic. E un dualism tragic, acela al suferinţei trupului şi bucuriei spiritului: Alexandria lui Durrell înseamnă iadul şi paradisul amestecate laolaltă. „Un admirabil labirint mitic", îl numea Albérès, încheind cu această definiţie o constatare dintre cele mai exacte: *Dacă teoria, aşa cum e expusă de scriitor însuşi, pare puţin puerilă, viziunea realităţii sau Mitul pe care îl ascunde în ea îşi păstrează valoarea*".[15]

Revenind la problema adevărului şi a credibilităţii ficţiunii care este restabilită nu prin comentarii clarificatoare asupra vieţii, ci sub forma unui metacomentariu asupra ficţiunii însăşi[16], Ortega y Gasset în *Note asupra romanului (*1949) susţinea că ficţiunea s-a transformat dintr-o artă care prezenta povestiri şi reflecta viaţa, într-o artă care creează forme, iar noi am adăuga lumi posibile.

Totodată, atmosfera libertăţii creatoare favorizează experimentul cu sisteme lingvistice şi lumi posibile situate la diverse distanţe de realitate. De multe ori imitaţiile parodice, aparent absurde şi discontinue, configurează lumi total diferite de cea clasică, tradiţională, având o logică inversată.

Una dintre construcţiile ce suscită atenţia este cea din *Nostromo* de Conrad, unde lumile posibile se construiesc alternativ în jurul a doi poli opuşi: lumea tragică a experienţelor trăite şi respectiv, lumea comică şi anecdotică a rememorărilor.

De asemenea, sfârşitul multiplu din *Iubita locotenentului francez* de John Fowles denotă categoric noţiunile de *posibilitate şi accesibilitate* care îi sunt induse şi cititorului pe baza elementelor textuale.

---

[15] Frank Baldazana, "Lawrence Durrell's Word Continuum" în Critique, IV, 2/1961, p. 114, apud Dan Grigorescu, prefaţă la L.. Durell, *op. cit*, p. 36.

[16] Larry McCaferry, *The Metafictional Muse,* The Univ. of Pittsburgh Press, 1982, p. 5.

În schimb, *Jurnalul auriu* de Doris Lessing dezvăluie, prin retrospecție, o altă lume decât ce a textului, care este practic încheiată în momentul inițierii discursului ficțional.

Există dezbateri referitoare la posibilitatea ca ficțiunea postmodernistă să fie un spațiu conflictual între povestea credibilă, reliefată adesea distorsionat, şi, respectiv, ambiția, poate narcisistă, de a pune în evidență polivalența şi efemeritatea formelor. Dar oare ideea de lume posibilă nu este organic destinată provizoratului, artificiului de gândire şi imaginație, chiar dacă sâmburele logic şi semantic este de sine stătător? Personal, tindem să credem că răspunsul ar înclina spre pozitiv, argumentul constând în relativitate, subiectivitate, referențialitate, concepte analizate anterior.

Unii critici consideră că ficțiunea postmodernă şi lumile posibile datorate sistemului discursiv sunt doar încercări de a defini ontologic preocuparea epistemologică a literaturii moderniste. Cu alte cuvinte, subiectivitatea face posibilă lumea textuală referențială, conform opiniei unui autor contemporan[17]. Dacă modernismul a încercat integrarea indivizilor într-un spațiu cosmic, universal, în consonanță cu mişcările naturii, dar, în acelaşi timp validat din punct de vedere logic, postmodernismul se caracterizează prin rebeliunea extremă a formelor, expansiunea carnavalescă spre toate tipurile de discuri şi lumi conflictuale.

Linda Hutcheon[18] este de părere că forma genuină a discursului postmodern este *metaficțiunea* cu caracter istoriografic, deci textele care se *privesc* introspectiv punând în intrigă condiția creatorului şi a creației înseşi, preluând totodată elemente din istorie, adesea distorsionate, sau *ficționalizate* (a se vedea în acest sens citatele false în opera borgesiană). Este clar că cele două tipuri de discurs, ficțional şi istoric, sunt considerate a fi diferite unele de altele, chiar dacă tangențial, modalitățile ontologice sunt asemănătoare şi folosesc acelaşi fond comun spiritual, cultural, social etc.

---

[17] Steven Connor, *Postmodernist Culture*, Oxford, Basil Blackwell, 1992, p. 125.

[18] Linda, Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, consultat în: http://www. ade. org/ade/bulletin/n103/103021. htm.
V. şi Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, 1989, cons. în trad. rom., *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, Bucureşti, Ed. Univers, 1997, pp. 51-66.

În prezent, asistăm la o recontextualizare a istoricului în ficțional, fenomen ce deschide multe porți spre spații nebănuite, spre exemplu proza lui John Fowles sau Graham Swift. Paul Ricoeur argumentează caracterul cvasiistoric al ficțiunii şi cel cvasificțional al istoriei, de multe ori reprezentând lumi suprapuse, dar care valorifică posibilități şi valențe distincte, exemplificând ceea ce spunea Aristotel despre discursul ficțional: (...) *ceea ce ar fi putut să fie include atât virtualitățile realului cât şi posibilitățile nereale ale ficțiunii pure*[19].

Concluzionând asupra acestui capitol, evidențiem noua perspectivă posibilă de retrospecție a trecutului istoric prin prisma ficțiunii. Intertextualitate pentru unii, lumi posibile sau ficționale sau referențial textuale pentru alții, toate sunt creatoare de noi universuri. Această atitudine pe care Mircea Eliade o numea ***comportament mitologic***, are în vedere fuga omului modern de spațiul său personal, de *timpul mort, cel absolut, care ucide* şi evadarea spre alte realități.

13.3. Lumile posibile, studiu de caz: *Jurnalul auriu* de Doris Lessing

Aminteam în subcapitolul anterior de tehnicile disimulării şi artificiozității lumii reale, desăvârşite de ficțiunea modernistă. Spre deosebire de aceasta, discursul ficțional postmodern tratează îndeaproape probleme de geneză ale operei, de relații şi referințe țesute între lumi şi cuvinte, în care intervin fenomenologic şi cititorii, în calitate de filtre pentru receptarea lumilor create şi a condiției spirituale a artistului.

Astfel, depăşind tradiția clasicistă, romanul de sfârşit de secol XX cunoaşte profunde tente teoretice şi în acelaşi timp, o reducere elitistă a publicului, datorită complicației construcției ficționale. Unii critici literari o consideră perioadă de criză, deoarece ficțiunea pierde consistent din scopurile inițiale; acum, prin strategii speciale, discursul ficțional invocă lumi referențiale textuale ce se suprapun peste realitate şi îşi reclamă plural posibilitățile de veridicitate.

---

[19] Paul Ricoeur, *Time and Narrative,* vol. III, The Univ. of Chicago Press, 1988, p. 180.

În acest sens, *Jurnalul auriu* (în original *The Golden Notebook*, 1962) de Doris Lessing relevă ficțional un univers de lumi posibile în efervescență despre drama condiției artistului şi a operei din perspectivă feministă, în paralel cu povestirea unor evenimente intense din viața scriitoarei, toate structurate în mai multe tipuri de discursuri datând din epoci diferite. Astfel, deşi anii sunt specificați cronologic, fiind vorba de criza ideologică şi spirituală din perioada 1947-1957, elementele de recentrare a lumilor sunt distincte: unul este cel a textului literar terminat, altul este cel al unui roman care se scrie, la care se adaugă încă unul de memorialistică, un jurnal intim şi respectiv, cel al textului jurnalistic.

Subiectul în sine este simplu şi modern: povestirile narează viețile scriitoarei Anna Freeman Wulf şi a prietenei sale, fostă pictoriță şi jurnalistă, Molly Jacobs. Amândouă experimentează libertatea fragilă a femeilor divorțate într-o societate în care lipsa instituției matrimoniale este sinonimă cu nesiguranța, uneori chiar ostracizarea socială. De fapt, cele două personaje centrale sunt amplu conturate: pe de o parte, Anna, care îşi iroseşte capacitatea de a scrie datorită unor relații eşuate din lipsă de reciprocitate, iar pe de altă parte, Molly, torturată economic şi spiritual de fostul soț, miliardarul Richard, relație în care este implicat şi fiul comun, Tommy. Sentimentul de independență asumat de cele două femei le determină să lupte pentru distrugerea lui Marion, a doua soție a lui Richard. O întreagă gamă de conflicte familiale sunt analizate şi din perspectiva tânărului Tommy, care încearcă să se sinucidă, moment culminant cu care se sfârşeşte una dintre lumile posibile, aceea a romanului unitar din punct de vedere cronologic, intitulat *Femei libere.* Finalul, paradoxal tradițional, integrează personajele într-o ordine socială existentă. Tommy ia calea afacerilor tatălui, după ce refuzase mult timp acest lucru, iar încercarea sa de sinucidere o recuperează psihic pe Marion. Molly se recăsătoreşte cu un om de afaceri, iar Richard, la rândul său, îşi reface viața alături de o tânără soție. Singura rămasă oarecum în tiparele libertății este Anna, cea care va abandona scrisul în favoarea unei activități de voluntariat la o şcoală de delincvenți şi a consilierii într-un centru de orientare matrimonială, la care se adaugă cariera sa parțial politică din cadrul Partidului Laburist.

Spațiile ficționale se diversifică atunci când descoperim că lumea, al cărei centru este romanul *Femei libere* din *Jurnalul auriu*, are ca „sateliți" alte lumi textuale referențiale ce apar sub forma unor *jurnale.* Analizând problematica referentului, Doris Lessing evidențiază romanul ca un text referențial, dar şi un produs al activității mentale de *a imagina*. Subiectul comun celor patru lumi create conform unei ordini a minții este eroina-autoarea. Sunt totuşi patru fațete diferite ale Annei Wulf şi tot atâtea sisteme de discurs ficțional, deşi identitatea rămâne aceeaşi. Vom explica în continuare şi raționamentul logic.

Aici intervine o chestiune extrem de interesantă în semantica referențială şi anume aceea a identității indivizilor. Teoriile sunt diametral opuse, David Lewis propune concepția radicală potrivit căreia indivizii sunt întotdeauna diferiți, pentru că ei aparțin unor lumi diferite şi respectiv, perspectiva lui Saul Kripke, printre alții, cel care susține existența aceluiaşi lucru sau individ în mai multe lumi posibile, în funcție de proprietățile lor esențiale şi modul cum predomină în lumea luată în considerare. Un caz particular al identității ce transgresează lumile posibile este situația numelor proprii pe care tot Kripke le denumeşte *designatori rigizi*[20], ce au referință directă şi sunt semantic nestructurați de un conținut descriptiv.

Astfel, *Jurnalul negru,* scris în stil memorialistic, descrie experiența emoțională, creativă şi imaginativă a Annei Wulf în Africa Centrală. Este o parte a biografiei spirituale a autoarei, corelată cu romanul best-seller publicat de aceasta anterior. *Jurnalul albastru* este jurnalul intim al scriitoarei, ce povesteşte activitățile cotidiene din Londra şi starea de angoasă şi vulnerabilitate emoțională. În schimb, *Jurnalul roşu* construieşte experiența Annei în cadrul Partidului Comunist şi treptata îndepărtare de ideologia acestuia până la renunțare. Conține în plus elemente de istoriografie cu privire la Războiul Rece şi receptarea lui în societatea britanică a acelor ani. *Jurnalul galben* este un jurnal aflat în plină scriere şi desfăşurare, prin urmare aici ne-am situa, într-un proces de *recentrare* şi restabilire a sistemului de referință.

---

[20] S. Kripke, *Naming and Neccessity* în D. Davidson şi G. Harman (eds.), *Semantic of Natural Language*, Dordrecht, Reichel, 1972, *apud* Ştefan Oltean, *op. cit.*, 2003, pp. 77-78.

De fapt, Doris Lessing ia în dezbatere chestiunea referentului, a actului creației şi a identității autoarei. Este evident că referentul nu există prin el însuşi, ci datorită unui set de lumi construite conform unor criterii şi norme de construcție a adevărului[21]. Toate acestea au dus la definirea gradului de *accesibilitate* între lumea ficțională posibilă şi cea reală. Derrida este de părere că textul este primordial, în timp ce Foucault refuză caracteristica fenomenologică esențială a limbii. Lyotard limitează posibilitățile limbii de a reliefa lumi non-lingvistice, ca atare insistă în contextul unei pragmatici narative pe relația creator – narațiune – receptor.

Concluzia care se desprinde coroborând aceste teorii este că discursul ficțional are ca referent alte construcții ficționale, discursive şi nu o realitate brută, ceea ce se poate oricând actualiza ca lume posibilă printr-un act mental. Prin urmare, text sau experiență? Indiferent cum am încerca să răspundem, considerăm răspunsul univoc: chiar dacă ar fi experiență, aceasta este construită prin retrospecția asupra unui eveniment trecut şi a implicărilor spirituale rămase în memorie, deci revenim la activitatea cerebrală care nu reproduce, ci configurează un alt mod de a percepe realitatea.

Lumile posibile create de Lessing s-ar putea intitula: creația literară, activitatea politică, viața de familie, experiența sentimentală, activitatea profesională. Tentația de a considera romanul *Femei libere* ca centru se datorează „statutului" de discurs finit, deşi de multe ori întrerupt de inserțiile altor jurnale-romane. Acestea, cronologic, se referă la viața celor două prietene după 1957, însă creează efectul simultaneității, existând, uneori, riscul suprapunerii discursive.

Jurnalul negru, spre exemplu, se constituie într-un text memorialistic declanşat de recitirea şi reconstrucția romanului deja publicat şi best-seller al scriitoarei, intitulat *Frontiere ale războiului*. Sunt rememorate şi reinterpretate experiențele tulburătoare trăite de eroină în 1939 în Rhodezia, Africa Centrală, eşecul căsătoriei şi alte experiențe sociale-spirituale din sânul unei comunități de tineri piloți dintr-o bază de aviație. Membrii

[21] Saussure sublinia în acest sens faptul că nu relația dintre cuvinte şi lucruri (deci referențialitatea) permite limbii să semnifice, ci diferențele dintre elementele sistemului lingvistic.

grupului, un pic excentrici, se alătură ideologiei comuniste şi intră în lupta de eliberare națională.

Este un discurs ce favorizează analiza critică şi întregul sistem de relații rasiale. Cum trăirile şi stările de fapt se modifică şi se multiplică, lumile create nu sunt decât universuri alternative referențiale datorate procesului hermeneutic al (re)lecturii. Se recurge chiar la metoda unei alte mediatizări culturale în care nici măcar scenariul nu mai este respectat în momentul când autoarei i se solicită transpunerea romanului într-o peliculă televizată.

Fără îndoială, romanul lui Doris Lessing evidențiază căile referențiale prin care se conturează lumile posibile. Referințele extra-textuale sunt sedimentate în experiențele reactualizate prin actul memoriei sau transpuse textual în jurnale. Referințele intra-textuale se construiesc având în vedere autoreflexivitatea, întoarcerea spre sine a ficțiunii scrise. Referințele intertextuale se instaurează între toate tipurile de discurs şi coroborează aspectele hermeneuticii rezultate din lectură şi receptare[22]. Interacțiunea între lumi este acerbă şi uneori intervin diferențe majore între discursul ficțional şi cel memorialistic. Pilotul Paul Blackenhurst din romanul *Frontiere ale războiului* este un tânăr idealist ce se îndrăgosteşte de o negresă, în timp ce în memorialistica lumii reale a Annei Wulf el apare ca un individ cinic, snob, decadent.

De fapt, jurnalele sunt ordonate, dar îşi mențin caracterul digresiv mulțumită romanului *Femei libere*. Textele şi adnotările se intersectează, se multiplică într-un labirint al căutării identității. Astfel, într-o notă din 1950, autoarea consemnează un eveniment petrecut în Africa în urmă cu patru ani când s-a născut fiica ei, Janet. Câteodată titlurile par a fi simple decupaje de ziare ce relatează evenimente din lumea reală care se suprapun însă pe jurnalul politic din anii 1950: „Războiul Rece”, „Răniți, morți şi dispăruți în Coreea”, „Guvernul comunist român a ordonat deportarea în masă a oamenilor neproductivi din Bucureşti”, „Curtea Supremă din S.U.A. condamnă unsprezece lideri comunişti” etc. Cu toate acestea, romanul *Femei libere* este scris la persoana a treia, fapt ce ar putea indica posibili autori în

[22] Conform Lindei Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1992, pp. 154-155.

persoana unui anonim, al Annei Wulf, ca alter-ego al lui Doris Lessing, sau a americanului Saul Green, scriitor şi el. Acest personaj apare doar la sfârşitul *Jurnalului auriu*, dictându-i autoarei prima frază din *Femei libere*, momentul temporal fiind 1957: „Cele două femei erau singure în apartamentul din Londra”[23], propoziție cu care, de altfel, debutează cartea.

În ceea ce priveşte romanul care se scrie concomitent cu *Jurnalul galben*, autoarea Ella, ce a scris la rându-i o carte despre sinuciderea unui tânăr: „Cea de a treia umbră”, continuă scrisul fragmentar, dominată de crize şi conflicte asemănătoare cu cele a Annei. Ella are de gând, aşa cum explică în jurnal în scurte rezumate, să scrie optsprezece romane şi nuvele despre problematica relațiilor dintre bărbat şi femeie. Ele constituie la rândul lor lumi posibile în diverse raporturi de apropiere sau depărtare față de jurnale şi față de „lumea reală” a Annei Wulf.

În general, temele textelor conținute de *Jurnalul auriu*, fie publicate, fie aflate în plină elaborare sau încă în fază de proiect se orientează spre aceleaşi nuclee tematice: situația femeii în societate, criza spirituală contemporană, efectele comunismului, mişcarea de independență din colonii. Concepția auctorială cu privire la condiția creației este inserată în text în cele mai diverse maniere. Una dintre situații este atunci când un jurnal din Noua Zeelandă solicită pentru publicare jurnale intime şi diverse istorioare. Anna Wulf concepe atunci jurnalul imaginar al unui tânăr scriitor american care trăieşte în Europa şi este preocupat de problematica artei şi a artistului în general: „Scriitorul este conştiința lumii. Este de datoria lui să-şi trădeze țara, soția, prietenul, dacă aceasta serveşte artei sale”[24]. Setul de lumi posibile construite în funcție de indicele cronologic este explicat mental de acest scriitor: „Timpul este fluxul pe care plutesc spre uitare frunzele gândurilor noastre” sau „Arta este oglinda idealurilor noastre trădate”[25].

---

[23] Doris Lessing, *The Golden Notebook, (Michael Joseph eds. 1962)*, ediția consultată Glasgow, Paladin, HarperCollins, 1987, p. 3.

[24] Doris Lessing, *op. cit.*, p. 385.

[25] *Ibidem*, pp. 385-389.

Scriitoarea Anna Wulf îşi dă seama că romanul său publicat este exact reversul situației reale. Ca atare, Paul, subiect al romanului în elaborare din *Jurnalul galben,* este imaginea idealizată a lui Michael, personaj din lumea reală a Annei. Pentru Ella, Paul Tanner este arhetipului bărbatului unic, dar atât el ca erou fictiv, cât şi Michael din „realitate" privesc opera artistică cu mare scepticism, atitudine descurajatoare pentru ambele scriitoare. Conform teoriei lumilor posibile, Ella şi Paul ar fi substituți pentru Anna şi Michael în lumea *Jurnalului galben*, având în calitate de subiecți aceleaşi caracteristici esențiale ca şi originalele. Anna are o fiică şi Ella are un fiu, ambii copii simțindu-se oarecum respinşi de partea masculină: Michael şi respectiv, Paul. Chiar dacă stilul primei este predominant nostalgic, iar celei de a doua mai mult obiectiv-pesimist, aşa cum se desprinde din jurnalele intime, amândouă eroinele sunt sfâşiate spiritual de război, ură, forțe distructive, opresiuni, violență, singurătate. Soluția efemeră, dar salvatoare, este scrisul: „Faptul că transform totul în ficțiune este pur şi simplu un mod de a-mi ascunde eu ceva"[26].

Graficul operei nu este, asemenea romanului joycian *Portretul artistului în tinerețe*, o evoluție spirituală, ci mai mult reflectarea unei stări de criză a scriitoarei: „de nu înțelegi că nu pot citi un ziar fără ca [...] să nu-mi pară atât de îngrozitor, încât orice aş scrie eu n-ar mai avea absolut niciun rost"[27]. *Jurnalul de aur* este creat să ordoneze celelalte însemnări ale autoarei, tumultul şi impasul vieții, *eu*-ul scindat al Annei, fiind reperul tuturor alternativelor posibile sau imposibile imaginate sau experimentate.

O semnificație critică are momentul când autoarea se vede invadată în propria casă de articole rupte din ziar, semn că arta a fost învinsă în cele din urmă de viață. Personal, propunem o altă idee şi anume că lumea reală este gradual mai puternică decât cea posibilă, imaginară, ca atare, şi efectul este mai distructiv în impasul scriitoarei.

Menționam mai sus că punctul culminant este atins atunci când Tommy încearcă să se sinucidă şi acceptă realitatea doar după ce orbeşte. Episodul sugerează şi faptul că el este un fin observator care, în final,

[26] *Ibidem*, p. 211.
[27] *Ibidem*, p. 229.

realizează sciziunea între a scrie şi a trăi. Săritura sa de pe geam, la care se adaugă drama scriitoarei în dublă ipostază de victimă şi spectator, măresc cadrul imaginar al lumilor posibile. Aşa cum invocă Michael, criteriul adevărului se *subiectivizează* total, iar autoarea nu mai ştie în ce măsură este real, dar îşi dă seama că singura cale de a le face „posibile" este însemnarea zilnică a faptelor, de aici şi titlul romanului.

Diferența între lumile reale şi cele posibile se suprapune peste dilema dintre „a fi" şi „a gândi", ele fiind inseparabile, la fel ca diversele tipuri de discurs ce îndeplinesc funcția de *a reprezenta*. Nu este vorba numai de autorul care se îndepărtează, prin substituire sau chiar dispariție din lumile create, ci şi de opera în sine ce se distanțează de ea însăşi prin intervenția oricărui cititor, avansând inevitabil spre teoria receptării.

Altminteri, romanul ilustrează situația când o firmă de televiziune din S.U.A îi solicită Annei Wulf transpunerea romanului *Frontiere ale războiului* sub forma unei parodii, comedii sau chiar *musical,* însă aceasta nu se poate detaşa de stilul serios şi nostalgic al originalului, refuzând ofertele. Registrul grav şi povestea dintre un alb şi o fată de culoare, alături de larga panoramă a fenomenului rasial şi consecințele sale, sunt transformate de mass-media într-o istorioară uşoară despre un tânăr fermier care se îndrăgosteşte de o băştinaşă africană şi complicațiile ulterioare ce nu au nimic în comun cu semnificațiile umaniste pe care autoarea le întrevede în literatură. Prin urmare, scrierile sale vor reliefa scindarea artistului de lume, opera sa fiind: „un țipăt al suferinței sufletelor care descriu durerea"[28].

De asemenea, relația Annei Wulf cu scriitorul american, Saul Green, semnifică contextualizarea a două conştiințe victimizate, torturate de istoria contemporană, de criza individului, confuze în ceea ce priveşte sensul realității, al spațiului şi timpului. Totuşi, faptul că în finalul romanului, fiecare îi dictează celuilalt o frază pentru un alt roman conduce la ideea reconciliantă a întoarcerii operei spre sine şi a multiplicării ei în mii de fațete, reliefând că fiecare sfârşit înseamnă un nou început.

În consecință, romanul lui Doris Lessing este o explorare diversă şi continuă, şi totodată o analiză intrinsecă a construcției operei, a relației autor-

[28] Doris Lessing, *op. cit.*, p. 312.

operă, prin diferitele tipuri de discurs şi implicit, prin lumile referențiale create. Funcția auctorială se transformă într-un fascicol de eu-uri, după cum se poate observa: persoană reală, narator, anonim, personaj, autor surprins în actul creației. Primează, aşadar, forța discursului lingvistic şi nu cea a autorului, deplasând în acest fel teoria lui Roland Barthes[29]: Cel care scrie nu mai există decât prin textul creat întru eternitate, de unde reiese şi natura universalistă a lumilor posibile, eliminând limita dintre spațiul creat şi cel critic. Scriitorul şi editorul critic David Lodge este de părere că această situație creată în proza contemporană este, față de problematica ideii de autor şi funcția mimetică a romanului, un răspuns defensiv, conştientizat sau nu[30].

Inevitabilitatea creației şi a distrugerii sunt consubstanțiale cu arta şi viața. Spre exemplu, scenele din *Jurnalul negru* ce zugrăvesc viața junglei africane abundă în cele mai variate detalii, dar limitele de desfăşurare sunt mereu aceleaşi: naşterea şi moartea.

Cu toate acestea, teoria lumilor posibile – iar romanul de față o dovedeşte cu prisosință –, evidențiază mult mai mult decât limitele conținutului cuprins între ele; mai precis ne referim la mintea umană, văzută în individualitate, ca centru radiant al tuturor lucrurilor, deoarece fiecare act de gândire înseamnă a conferi o semnificație, a crea o referință. În urma analizei noastre, imaginea esențială a Annei Wulf rezidă în aceea de creatoare de lumi.

Ceea ce ea numeşte un simplu joc cu distanțele, spațiile şi perspectivele, este, de fapt, o reprezentare impecabilă a lumilor posibile, de la camera umplută cu tăieturi din ziare, continuând cu strada şi casa unde locuieşte, oraşul unde trăieşte, oceanul şi mările dimprejur, în fine, tot universul ei. Frontierele se fluidizează, iar prin puterea minții deplasarea este liberă în timp şi spațiu, de la percepția unei picături de apă, a unei flori sau insecte la dimensiunea universală a pământului şi invers, la călătoria prin univers şi spațiul astral, când pământul însuşi devine o picătură de ploaie sau o insectă.

---

[29] Roland Barthes, *The Death of the Author?*, în *Modern Criticism and Theory*, editat de David Lodge, London, Longman, 1988, p. 170.
[30] R. Barthes, *op. cit*, p. 19.

Considerații finale

În introducerea prezentului nostru menționam conceperea sa sub forma unei călătorii care descoperă, printr-un periplu morfologic, sociologic, cultural, hermeneutic, perspective comune, paralele, analogice ce se regăsesc în existența unui fundament mitic al literaturilor, cu precădere, hispanice, din secolul XX. Arhitectura mitologică a textelor selectate exprimă în această epocă lupta omului împotriva însingurării şi uniformizării, criza de a se afla depersonalizat într-o lume haotică, dezumanizată, în care timpul se fragmentează şi devine relativ.

Ca atare, **spațiul este unica alternativă de fixare spirituală şi culturală în conştiința umanității**, chiar dacă acesta este *topos*-ul unde se derulează o singură zi sau un secol. Spre deosebire de secolul XVIII sau XIX, care s-au caracterizat prin literaturi ce s-au îndepărtat de imaginarul mitico-simbolic, secolul XX aduce în prim plan mitul eternei reîntoarceri şi al veşniciei mitice, anulând timpul şi apoi cosmicizându-l.

Procedeele de realizare sunt subiectivitatea individuală şi colectivă, proiecția către lumi posibile simultane, relativizarea totală, în care viitorul, contemplat din prezent înseamnă întoarcere spre trecut. Practic, asistăm la un fel de ***spațializare a temporalității,*** dat fiind că până şi un utopic sau îndepărtat colț de țară poate deveni o lume şi un criteriu axiologic sau ontologic posibil. Astfel, la nivel de literaturi, există vase comunicante nebănuite, între creația cu încărcătură mitică construită de proza asturiană, şi respectiv, labirinturile borgesiene sau aşezarea clanului Buendía.

De fapt, construcția sau accesarea spațiilor mitice a fost dintotdeauna o dorință a omului, putându-se realiza numai în urma unei pregătiri spirituale sau transgresări a spațiului şi timpului real, prin inițiere, moarte şi renaştere. Drept consecință, individul este reintrodus în ciclul cosmic, împlinindu-şi statutul ritual-mitologic al devenirii culturale. Cu alte

cuvinte, mitul îi conferă autenticitate, refugiu moral, constituind modele ontologice în fața unei realități agresive. Este interesant de observat că din acest punct de vedere, atitudinea literaturilor hispanice a fost mai pregnantă decât a celei europene occidentale; explicația ar consta în faptul că acele popoare de peste mări, – la fel cum avea să se întâmple după anii '60 cu literaturile din Estul european – aveau nevoie de o renaştere a formelor gândirii şi creației naționale, pe de o parte, datorată unor spirite naționale învechite (de foste colonii sau foste imperii colonizatoare), iar, pe de altă parte, din cauza unui impas cultural modernist excesiv şi imitativ, care, timp de câteva decenii, ținuse latente orice forme de înnoire.

Totuşi, semnificațiile mitice se întrepătrund în multe literaturi de-a lungul întregului secol XX, iar deschiderea spre profunzimea şi bogăția gândirii mitice transpare emblematic în încercarea inițiatică de a croi drum spre centrul ființei umane, spre înțelepciune sau libertate. Nu ne referim aici la căutări abisale de absolut sau de evaziuni utopice ale esențelor identitare, sociale, culturale, spirituale sau spațiale, ci la o posibilitate de reumanizare şi de redimensionare a gândirii mitice şi poetice.

Itinerarul nostru a cuprins accepțiunile **spațiului** în teorii sociologice, morfologice, culturale, semantice, cognitive ce reflectă tendințele ontologice şi spirituale ale lumilor de unde proveneau textele supuse demersului hermeneutic. În vederea realizării acestui deziderat, s-a impus dezbaterea unor termeni precum *morfologie culturală, spirit național, stil cultural, mit şi procedee de mitologizare*, şi, de asemenea, dihotomiiile regional-universal, american-european, oriental-occidental în contextele modernității şi spațialității.

Mai mult, am insistat asupra modelului propus de morfologia culturii (Frobenius, Spengler, dar mai ales Blaga), considerând că este cea mai potrivită structură filosofică ce se poate raporta la modelul mitologic, care îşi are originea într-un *proces de centralitate capabil să re-producă întregul*. În acest sens, în conformitate cu ideea lui C. Lévi-Strauss, aceea că niciodată conştiința nu este liberă să acționeze decât între limitele impuse de codul mitologic al locului, credem că inclusiv ruptura între tradițional şi modern se estompează considerabil. De altfel, omul şi-a revelat prin creații conş-

tiința sa de ființă care își caută adăpostul împotriva intemperiilor, morții, perisabilității, construind un univers – în sensul cel mai larg al cuvântului – de lumi reale, posibile sau imaginare: refugiu, centru, *omphalos, Shambala*, şotron, cătun, labirint etc.

Din toate acestea rezultă pregnanța studierii dimensiunii spațiale din perspectivă pluridisciplinară în scopul reliefării semnificațiilor literare şi mitice ale literaturilor propuse. Modelul de analiză este intim legat de ***matricea culturală*** a locului ce implică esențe din conştientul sau inconştientul colectivității care îl locuieşte, în paralel cu interferențele real-mitologice, imagini ale unui cosmos sacru sau profan.

Conchidem că indiferent dacă acest spațiu este urban (atribut preferat al modernității şi literaturii din jurul lui Río de la Plata) sau rural (proza andină şi central-americană), el emană energie şi furnizează substanța creativă a eposului şi artificiilor textuale ale limbajului, *lumile posibile* nefiind decât una dintre multiplele şi fecundele reprezentări ficționale ale imaginarului spațial. Chiar dacă de fiecare dată arhitectura fiecărui scriitor este diferită, realitatea artistică converge în ceea ce priveşte imagologia mitică şi apartenența culturală.

Spațiul mitic-literar înseamnă deopotrivă identitate, imagine, etologie, istorie, virtualități şi posibilități imaginare nelimitate. De la peisaj la o realitate literară ce se doreşte a fi receptată ca un răspuns estetic şi necesar universalitate, topografia şi spațioscopia întreprinse literar devin manifeste ale deschiderii culturale globale şi totodată polifonice, o condiție *sine-qua non* a lumii contemporane.

Bibliografie selectivă

ABRUDAN, Elena, *Structuri mitice în proza contemporană,* Cluj, Casa Cărții de Știință, 2003.

AINSA, Fernando, *Identidad cultural iberoamericana*, Madrid, Edit. Gredos. 1986.

ALEXANDRESCU, Sorin, *William Faulkner,* Bucureşti, ELU, 1969.

ANTOLOGIA *criticii literare hispano-americane*, Traducere de Ruxandra Maria Georgescu şi Paul Alexandru Georgescu, Cuvânt înainte de German Arciniegas, Bucureşti, Univers, 1986.

ASTURIAS, Miguel Angel, *Oameni de porumb*, Trad: Elena Pleşa Iacob, Cuvânt înainte de P. Al. Georgescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1978.

BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*, traducerea: Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Bucureşti, Ed. Paralela 45.

BARNSTONE, Willis, *Borges, într-o seara obişnuită, la Buenos Aires* (1993), Bucureşti, Ed. Curtea Veche, 2002.

BASTOS, María Luisa, *La topografía de la ambigüedad*, en "Relecturas", Estudios de textos hispanoamericanos, Buenos Aires, 1989.

BERGER L., LUCKMANN Th., Construcția sociala a realului, traducere de Alex. Butucelea, Univers, 1999.

BLAGA, Lucian, *Despre conştiința filosofică,* Craiova, Ed. Facla, 1974.

BLAGA, Lucian, *Despre gândirea magică* (în *Trilogia valorilor*), Cuvânt înainte de Acad. Zoe- Buşulenga, Bucureşti, Ed. Garamond, 1992.

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, 1944.

BLOOM, Allan, *The Closing of the American Mind*, Simon and Schuster, New York, 1982.

BONTE, Pierre, IZARD, Michel, *Dictionar de etnologie şi antropologie*, traducere de Smaranda Vultur şi Radu Rautu (coord.), Polirom, Iaşi, 2000.

BORBÉLY, Ştefan, *Mitologie generală*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2004.

BORBÉLY, Ştefan, *Visul lupului de stepă. Eseuri*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1999.

BORGES, Jorge Luis, *Cărțile şi noaptea*, Bucureşti, Ed. Junimea, 1988.

BORGES, Jorge Luis, *Eseuri*, traducere şi note: Irina Dogaru, Cristina Hăulică, Tudora Şandru-Mehedinți, Andrei Ionescu; prezentări şi ediție îngrijită de Andrei Ionescu, Polirom, Iaşi, 2006.

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas, vol. I-IV, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994 (20ª edición).*

BORGES, Jorge Luis, Opere 1, Volumul Artificii (1944), Trad. Cristina Hăulică, Andrei Ionescu şi Darie Novăceanu, Îngrijire şi prezentări: Andrei Ionescu, Bucureşti, Univers, 1999.

BORGES, Jorge Luis, *Poezii,* trad. în rom. Andrei Ionescu, Polirom, 2005.

BOWEN, Elizabeth, *Notes on writing a novel,* London, Collected Impressions, 1950.

BRAGA, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Polirom, Colecţia Plural M, 2006.

BRAUDEL, Fernand, *Grammaire des Civilisations,* París, Arthaud-Flammarion, 1987.

BUTOR, Michel, "L'Espace du roman", în *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, N.R.F, 1964.

CAILLOIS, Roger, *Eseuri despre imaginaţie*, Bucureşti, Univers, 1975.

CAILLOIS, Roger, *Espace américain,* Montpellier, Fata Morgana, 1983.

CAPEL, Horacio, *La morfologia de las ciudades*, Barcelona, Ed. del Serbal, 2002.

CĂLINESCU, Matei, *Cinci fete ale modernităţii: Modernism, Avangarda, Decadenţa, Kitschul şi Postmodernismul* (Duke University Press, 1987), ediţia în limba română, Bucureşti, Univers, 1996.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, Dicţionar de simboluri, vol 1-3, A-Z, Artemis, Bucureşti, 1994.

CIORAN, Emil, *Schimbarea la faţă a României (1936),* ediţie revăzută de autor, Bucureşti, Humanitas, 1990 (2001, ed. A VI-a).

CORTÁZAR, Julio, *Feţele medaliei*, „Câştigătorii", Trad. în rom. de Andreea Vlădescu şi Coman Lupu, Bucureşti, Cartea Românească, 1991.

CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Ed. Cátedra Letras Hispánicas, 1994 (1963), în trad. rom. Tudora Şandru Mehedinţi, Bucureşti, Univers, 1998.

CORVALÁN, Octavio, *Presencia de Buenos Aires en los cuentos de Borges*, en "La letra en el espejo", Salta, 1982.

CULIANU, Ioan Petru, *Eros şi magie în Renaştere 1484*, Bucureşti, 1994.

de CERTEAU, Michel, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1, Arts de Faire. Paris, Union générale d'éditions,1980.

DOINAŞ, Ştefan Augustin, „Atracţia oraşului" în *Secolul 20,* nr. 4-5-6/1997: „Bucureştiul

DUCH, Lluís, *Mito, interpretación y cultura,* versión esp. De F. Babí i Poca y D. Cía. Lamana, Barcelona, Herder, 1998.

DURAND, *Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică*, traducere de M. Constantinescu şi A. Bobocea, Nemira, Bucureşti, 1999.

DURAND, *Cultură şi identitate politică*, traducere de Cristina Arghire si Valentin Cozmescu, Iaşi, Institutul European, 2001.

DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, *Introducere în arhetipologia generală,* traducere de M. Aderca, Bucureşti, Univers, 1977.

DURAND, *Raţiune şi cultură*, traducere de Ramona Lupaşcu, Iaşi, Institutul European, 2001.

ELIADE, Mircea, *Aspecte ale mitului,* în româneşte de Paul G. Dinopol, Bucureşti, Univers, 1978.

ELIADE, Mircea, *Eseuri,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1991.

ELIADE, Mircea, *Imagini şi simboluri.* Eseu despre simbolismul magico-religios (1952). Prefață de Georges Dumézil. Traducere: Alexandra Beldescu, Bucureşti, Humanitas, 1997.

ELIADE, Mircea, *Naşteri mistice*, Traducere de Mihaela Grigore Paraschivescu, Bucureşti, 1995.

ELIADE, Mircea, *Nostalgia originilor. Istorie şi semnificație în religie. (1970).* Traducere: Cezar Baltag, Bucureşti, Humanitas, 1994.

ELIADE, Mircea, *Sacrul şi profanul. (1965).* Traducerea Brânduşa Prelipceanu, Bucureşti, Humanitas, 1995.

FOWLES, John, *Magicianul,* Traducere de Mariana Chițoran şi Livia Deac, Bucureşti, Polirom, 2002.

FRAZER, James George, *Creanga de aur,* Traducere: Octavian Nistor, Bucureşti, Minerva, 1980.

FROBENIUS, Leo, *Paideuma – schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii şi civilizației africane*), Bucureşti, Ed. Meridiane, 1985.

FRYE, Northrop, *Anatomia criticii*, Traducere: Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu, Bucureşti, Univers, 1972.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad,* Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 6[ta] edición, 1995.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *El general y su laberinto, Buenos Aires*, Editorial Sudamericana, 5-a ed.,1989.

GEORGESCU, Paul Alexandru, *Literatura hispano-americană într-o lumină sistemică,* Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1979.

GIDDENS, Anthony, *Consecințele modernității*, traducere de Sanda Berce, Univers, Bucureşti, 2001.

GOMBRICH, Ernst, *Artă şi iluzie: Studiu de psihologie a reprezentării picturale*, Bucureşti, Meridiane, 1973.

HEIDEGGER, Martin, *Originea operei de artă*, Trad. şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv de C. Noica. Bucureşti, Univers, 1982.

HERNÁNDEZ, José*, El gaucho Martín Fierro y la Vuelta de Martín Fierro,* Buenos Aires, Ed. Sopena, 1969.

HUNTINGTON, Samuel, *Ordinea politică a societăților în schimbare*, Iaşi, Polirom, 1999.

HUTCHEON, Linda, *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, Bucureşti, Univers, 1997.

ILIE, Delia Ioana, *Socio-antropologia spațiului,* Timişoara, Ed. Eurostampa, 2004.

INSULA, *Despre izolare şi limite în spațiul imaginar.* Volum coordonat de Lucian Boia, Anca Oroveanu, Simona Corlan-Ioan, Centrul de Istorie al Imaginarului şi Colegiul Noua Europă, 1999.

IONESCU, Andrei, „O infinită antropofanie" în *Secolul 20* nr. 5/1971.

IONESCU, Andrei, *Conştiinţa propriului destin artistic* în *Secolul 20*, nr. 8-9/1973, volum dedicat Americii Latine.

IONESCU, Cornel Mihai, *Indeterminarea şi sentimentul aşteptării* în *Secolul 20* nr. 6/1969.

JUARROZ, Roberto, „Adrogué, Borges y las periferias" în Caietele L'Herne: J L. Borges, Ed. l'Herne, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, 1981.

KANT, Immanuel, *Critica raţiunii pure*, traducere de N. Bagdasar şi Elena Moisuc Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1969.

KERNBACH, Victor, *Miturile esenţial*e, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1978.

KEYSERLING, Hermann, *Analiza spectrală a Europei*, traducere de Victor Durnea, Iaşi, Institutul European, Institutul European,1993.

LELLOUCHE, Raphaël *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, Paris, Ed. Balland, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Calude, *Antropologia structurală*, Traducere de I. Pecher, Prefaţă de Ion Almas, Bucureşti, Ed. Politică, 1978.

LIMA, José Lezama, *Imagen y posibilidad*, La Habana, Ed. Letras Cubanas,1981.

MARINO, Adrian, *Dicţionar de idei literare*, vol. I, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1973.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografia Pampei*, în traducerea lui Andrei Ionescu şi Esdra Alhasid, prefaţă de Edgar Papu. Note de Mircea Rădulescu, Bucureşti, B. P. T. Minerva, 1976.

MATEI, Adriana, *Identitate culturală locală*, Cluj-Napoca, Ed. U.T. Pres, 2004.

MUTHU, Mircea, *Dinspre Sud-Est*, Bucureşti, Ed. Libra, 1999.

NOICA, Constantin, *Modelul cultural european*, Bucureşti, Humanitas, 1993.

PANAITESCU, Petre, *Introducere în istoria culturii româneşti*, Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1969.

PAPAHAGI, Marian, *Faţa şi reversul: eseuri, studii, note*, Iaşi, Institutul European, 1993.

PAPAHAGI, Marian, *Insula scufundată: cultura română modernă şi Europa* (traducere din italiană; Delia Morar, Ana Maria Vaida) în Echinox, nr. 1-2-3/1999.

PETRESCU, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Piteşti, Paralela 45, 1996.

REPETTO, Elsa, *Relato y sociedad, Realidad y fantasmas en el relato borgeano*, Buenos Aires, Centro Ed. América Latina, 1994.

RICOEUR, Paul, *Conflictul interpretărilor*, traducere de Horia Lazăr, Echinox, 1999.

RIEGL, Alois, *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Antologie, traducere şi prefaţă de Ruxandra Demetrescu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1998.

RIVIÈRE, Claude, *Socio-antropologia religiilor*, Iaşi, Polirom, 2000.

RUJEA, Viorel, *Antologia modernismului hispanic*, vol, I: Poezia, Cluj-Napoca, Limes, 2003.

RUJEA, Viorel, *Lumea ca proiecţie mentală: proza fantastică hispanoamericană*, Cluj-Napoca, Limes, 2004.

SÁBATO, Ernesto, *„Los dos Borges"* în Caietele l'Herne: J L. Borges, Ed. l'Herne, trad. de Simone Beckmann, Jean Milleret, 1981.

SÁBATO, Ernesto, *Despre eroi şi mormint*e, trad. din spaniolă de Aurel Covaci, cuvânt înainte de Angela Martin, Bucureşti, Humanitas, col. Raftul întâi, 2003.

SALDIVAR, Jose David, *Postmodern Realism* în *The Columbia History of the American Novel*, Emory Eliot General Editor, New Zork, Columbia Univ. Press, 1991.

SARLO, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995.

SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo,civilización y barbarie,* Buenos Aires, Cedal, 1979.

SARTRE, Jean Paul, *Existențialismul este un umanism*, Trad. şi note de Veronica Ştir, George Coşbuc, 1994.

SORRENTINO, Fernando, *Şapte convorbiri cu Jorge Luis Borges (Ed. Ateneo, 2001)*, trad. Ştefana Luca, note şi postfață de Ileana Scipione, Bucureşti, Ed. Fabulator, 2004.

SPENGLER, Oswald Arnold Gottffried, *Declinul Occidentului*, *Schiță de morfologie a istoriei*, traducerea Ioan Lascu,, Craiova, Ed. Beladi, 1996.

STANCIU, Virgil, *Orientări în literatura Sudului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1977.

SWIFT, Graham, *Pământul apelor,*Bucureşti, Ed. Univers, 1997.

TODOROV, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică,* Bucureşti, Univers, 1973.

TOYNBEE, Arnold, *A Study of History (1934-1961)* în trad. lui Dan A. Lăzărescu, *Studiu asupra Istoriei*, Humanitas, 2 vol.,1997.

TOYNBEE, Arnold, *Oraşele în mişcare*, în trad. de Leontina Moga, prefață de Emil Condurachi, Bucureşti, Ed. Politică, 1979.

URABAYEN, Leoncio, *La Tierra humanizada. La geografía de los paisajes humanizados y la lucha del hombre por la conquista de la naturaleza. Contenido de esta nueva disciplina y métodos para su investigación y enseñanza,* Madrid, Espasa-Calpe, 1949.

VALORI eterne ale poeziei hispane, trad. Darie Novăceanu, Bucureşti, Minerva, 1991.

van GENNEP, Arnold, *Riturile de trecere,* Iaşi, Polirom, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario, *Casa verde*, trad. de Irina Ionescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1970.

VARTIC, Ion, *Cioran, naiv şi sentimental*, Cluj, Ed. „Biblioteca Apostrof", 2000.

VARTIC, Ion, *Ibsen şi teatrul invizibil, Bucureşti, EDP, 1995.*

VÁZQUEZ, María Esther, *Borges, Images, dialogues et souvenirs*, trad. par François Maspero, Paris, Ed. Seuil, 1985.

VIANU, Tudor, *Filosofia culturii şi teoria valorilor*, ediție îngrijită de Vlad Alexandrescu, Colecția „Cărți Fundamentale ale Culturii Române", Bucureşti, Ed. Nemira, 1998.

VULCĂNESCU, Mircea, *Despre spiritul românesc*, în *Jurnal literar,* VIII, 1997, nr.43-48.

VULCĂNESCU, Mircea, *Dimensiunea româneasca a existentei*, Bucureşti, Fundatia CULTURALA ROMÂNA, 1991.

YURKIEVICH, Saúl, *A través de la trama,* Barcelona, Muchnik Editores, 1984.

ZAMBRANO, María, *Notas de un método,* Mondadori, Madrid, 1989.